أفكار

افتتاحية

محمود درويش (مالئ الدنيا وشاغل الناس)

منذ ألف عام، ملأ الدنيا وشغل الناس صوتُ المتنبي؛ شاعر العربية وفارسها المجيد.. وما زال المتنبي إلى اليوم (مالئ الدنيا وشاغل الناس)!!

لم تمحل العربية في يوم من الأيام! حتى وهي في حضيض تدهورها وتعثرها وانحطاط الحاضنة الاجتماعية والحضارية التي تحتضنها.

دائماً كان هناك متنبي الحقبة.. ومتنبي العصر. صحيح أننا افتقدنا لتلك العلامة الفارقة فيما اصطلح على تسميته «عصر الانحطاط»! فلم يظهر خلال عصر المماليك والأيوبيين والأتراك أيُّ مالئ للدنيا وشاغل للناس، لكنّ عصر النهضة الثقافية العربية قد أذّن مع مطلع القرن العشرين.. أذّن بصوت محمود سامي البارودي وشوقي وحافظ في مصر، والرصافي والزهاوي والجواهري في العراق، وخليل مطران والقروي وجبران وسعيد عقل في لبنان، وعمر أبو ريشة في سوريا، وعرار في الأردن، وأبي القاسم الشابي في تونس، وعبد الله البردوني في اليمن.. وغيرهم وغيرهم في سائر الأقطار العربية..

ثم جاءت موجة الإبداع الجديد في الشعر العربي، وظهر السياب والبياتي ونازك الملائكة ونزار قباني وصلاح عبد الصبور وغيرهم وغيرهم، إضافة إلى عشرات شعراء التجديد في لبنان وسوريا وسائر أقطار بلاد الشام، بمن فيهم شعراء المقاومة في فلسطين وعلى رأسهم محمود درويش (مالئ الدنيا وشاغل الناس)..

ولقد كان يجايل المتنبي عشرات الشعراء الكبار كالمعرّي وابن الرومي والبحتري وأبي تمام، وغيرهم.. ولكن أياً منهم لم يشغل الناس كما أشغلهم المتنبي.. وكذلك هي حالة درويش، فقد جايل عشرات الشعراء الكبار الذين يشكل كل منهم علامة فارقة في مسيرة الشعر العربي المعاصر، لكن محمود درويش وحده تميز بكل ذلك الاهتمام! تماماً، كما هو حال المتنبي..

وتشكل تجربة محمود درويش الإبداعية حالة متكاملة، تشكل في جميع مراحلها قصة متصلة.. كل خطوة ومرحلة

فيها تمهّد لما سيتبعها، وتشكل مدماكاً متيناً ومرصوصاً في بنيان التجربة الإبداعية العملاقة، التي وضعت محمود درويش في قمة هرم الشعر العالمي، وليس العربي وحسب..

وكانت مراحلُ تطور تجربة الشاعر الكبير مراحلَ نظامية ناتجة عن ذلك التطور الداخلي الطبيعي في قلب التجربة.. فقد بدأ درويش شاعراً كلاسيكياً من حيث الشكل، وحتى المضامين، إذ بدأ كتابة الشعر العمودي المخلص لقوالب عروض الخليل بن أحمد، هذا من حيث الشكل، أما من حيث المضامين، فلم تخلُ قصائده من تلك الهتافيّة التي اتسم بها الشعر العربي في القرن العشرين.. وقد عكست دواوينه الأولى (عصافير بلا أجنحة)، و(آخر الليل)، وغيرها تينك السمتين التقليديتين اللتين لازمتا الشعر العربي منذ بداية النهضة.. لكن محمود درويش سرعان ما قادته تجربته، وقاده صدقه الفني للعثور على الأشكال والمضامين التي تتوّق للعثور عليها شحنته الإبداعية الدفّاقة.. وهكذا وجد نفسه حكماً أمام خيار قصيدة التفعيلة –شكلاً- وأمام خيار الانفتاح الإنساني الحضاري العميق –مضموناً- الأمر الذي جنّبه الوقوع في أيّ مطبّ عنصري يمكن أن يؤخذ عليه..

وصحيح أنّ قضيته وقضية شعبه قضية ساخنة وعادلة، لكنها لم تطح به إلى مهاوي المباشرة والشتائمية والحقد الذي يمكن للعدو تأويله إلى شكل من أشكال العنصرية..

إن هذا التوازن والعمق البشري الرائع في تجربة درويش، إنما هو سرّ انتصار التجربة.. فالقضية عادلة لأن محمود درويش يناقشها على هذا النحو الإنساني العميق والرائع.. وهذا هو الفارق بين مرحلة (عصافير بلا أجنحة) و(آخر الليل)، ومرحلة ، (ملهاة الفضة ومأساة النرجس) و(لماذا تركت الحصان وحيداً)، وكذلك، بين هذه المرحلة الثانية ومرحلة كتابات محمود درويش النثرية الأخيرة، وهي الأعمق والأجمل.

إنّ محمود درويش كان يدرك هذه الأسرار الداخلية في تجربته.. وفي مرحلة ما، كان يبدي تبرّمه من تسميته «شاعر المقاومة».. ذلك أن هذه التسمية يمكن إطلاقها على عشرات الشعراء الفلسطينيين والعرب وشعراء العالم.. ومحمود درويش -عملياً- قد تجاوز هذه المرحلة وملازماتها واشتراطاتها المبسَّطة.. رغم أنها أي -شاعر المقاومة- كانت تشكل طموح الكثيرين من الشعراء وإلى اليوم. إلا أن محمود درويش، الشاعر الإنساني الكبير باستحقاق، كان يعبر بثقة عتبات الشاعر العالمي الإنساني.. وقد ظل إنساناً عميقاً بعيداً عن الهتافية والمباشرة، ومستنداً تارة إلى منطق التاريخ والحضارة والحتميات الجبرية وهو يراقب تطورات قضية شعبه.. ولهذا ظل درويش موجعاً للعدو ومؤلماً، يفضح الجوهر العدواني وغير الإنساني لذلك العدو المحتل الذي نفذ أقبح عملية تاريخية لم يسجلها تاريخ البشرية منذ بدأ التاريخ وحتى اليوم.

لكل هذا، ولهذا تحديداً، بات درويش مالئ الدنيا وشاغل الناس. تماماً كالمتنبي عند الحديث عن فروسية الشعر وانتصار الشاعر وتجربته الشعرية..

لقد وضع درويش نفسه عبر تجربته الفريدة جنباً إلى جنب مع عظماء الشعر العالمي.. مع بابلو نيرودا، ومع لوركا، ومع ناظم حكمت، ومع يانس روتسوس، وطاغور، وغيرهم من أعمدة الشعر الإنساني العالمي.. لا بل إنني لا أبالغ إذا ما قلت: إنّ محمود درويش يتفوق -بوضوح- حتى عن هؤلاء الكبار..

إننا دائماً بحاجة إلى استذكار الشاعر العربي الكبير محمود درويش، وتجديد ذكراه، وذكرى رحيله الفاجع..

◄ **د. سليمان الأزرعي**

عضـو هيئـة التحـريـر

معالم نسوية في تجربة ليلى الأطرش الإبداعية: نساء على المفارق أنموذجاً

د. رزان محمود إبراهيم

«نساء على المفارق» نص سردي خصب على الصعيد الإنساني العام، يرصد نساء بمختلف الأطياف؛ عربيات وأوروبيات التقتهن الكاتبة أثناء رحلاتها الممتدة سنوات طوال، وهي الصحافية الإعلامية والأديبة التي كثر سفرها لمقتضيات العمل والنشاط الثقافي عموماً. والنص هو حصيلة تجارب عايشتها الكاتبة في تطوافها عبر أكثر من بلد، يقول لنا إن في حياتنا شخصيات نسائية مغمورة متنوعة، ومن طبقات اجتماعية بسيطة، يختلفن عن نساء رومانسيات حالمات كان للأدب صولاته وجولاته في التحلق حولهن. وهنّ نسوة حقيقيات كانت لهن تجاربهن المؤلمة التي ترصدها الكاتبة وتنقلها لنا على الورق، كاشفة عن مناطق مجهولة تتحدى نمطاً ثقافياً جاهزاً عمل على مسخ شخصية المرأة، وحوّلها كائناً مستضعفاً غير قادر على حماية نفسه، وكان له منطقه الخاص في ممارسة العنف أحياناً ضمن نسق يعمل بجد على التفرقة بين البشر على أساس النوع.

في هذا النص السردي تأتي صورة المكان والذات حاضرة بقوة، بل إن ذكراً لامرأة ما، تفتتح بها الكاتبة حكايتها، يبقى في إسار تعليق مرتهن بتقدمة أو اختراق، موضوعه معالم مكان يحتضن هذه الحكاية أو تلك. وهو أمر قد يكون له أثره على من تخاطب من قراء، فيبدو رسم للمكان –عدا عن كونه امتثالاً لعنوان الكتاب– إشارة تأخذنا باتجاه القول: إن على هذه الأرض الممتدة بتاريخها وبقعتها الجغرافية الواسعة توجد امرأة لا يكاد أحد من البشر يراها، لكنها بتجربتها الإنسانية الأليمة تزيح المكان، وتغدو هي الأهم. «..ومفارق الطرق منفضة نطفئ فيها أسراراً مشتعلة، يتحدث غريبان بحميمية تومض وتموت على دروب الفراق»(1).

مع وجود حركة نقد اهتمّت في المقام الأول بدراسة الخصائص المميزة للأعمال الأدبية التي تكتبها المرأة. يبرز مبدأ أساسي انطلقت منه هيلين سيكسو، وهو ميل المرأة إلى توثيق وقوع الأحداث الأدبية في الواقع الفعلي. وهو مبدأ ما انفك مرتبطاً بميل إلى كتابة ذاتية. إلا أننا هنا، وفي عموم كتابة الروائية ليلى الأطرش، نجد أنه على الرغم من حضور الذات بين الفينة والأخرى، إلا أنها لم تكن لتُسكت كتابة تتعلق بالناس وبالتاريخ عموماً، فتكون بذلك قد تخطت محدودية التجربة الذاتية للمرأة إلى قضايا إنسانية أعم وأشمل، بما يجعلنا نتذكر قولة تشيكوف وقد رأى عاملاً يُجلد على سطح سفينة: «لقد جلدتموني أنا، أشعر بوقع السياط على ظهري. تؤرقني إلى ما لا نهاية المظالم التي تقع على البشرية في كل مكان». على العموم يبقى الأساس في نصوص ليلى الأطرش السردية تماساً مع الحياة وفهماً للطبيعة الإنسانية، وهو ما

كاتبة وأكاديمية أردنية.

عبّرت عنه على لسان إحدى شخصياتها بالقول: «..التجربة الشخصية ليست الأساس الوحيد لخبرات الكاتب بل تماسه مع الحياة وفهمه للطبيعة الإنسانية»(2).

في نص «الماسة السوداء»، يبرز حديث مسترسل عن البيئة، يمكن لقارئ سطحي أن يظن أن القصد منه هو تنمية الذوق الجمالي نحو البيئة. لكن قراءة متفحصة متأنية تبدأ برصد كل وصف يتعلق بالبيئة، يجد أن لهذا الوصف غاية أخرى، وهو ما يمكن التوصل إليه عبر المسارات التالية:

ما انفكت ليلى الأطرش في نصنا هذا تتحدث عن علاقة البشر بالطبيعة، محذرة من انتهاكات عديدة لها. ويبدو أن التزاماً تجاه هذه الطبيعة، بما فيها من نباتات وحيوانات يوازي التزاماً خلقياً نحو البشر الآخرين. والكاتبة هنا تقترب من مذهب طبيعي يؤمن أن أيّ إبادة للنوع الحيواني والنباتي يعكس بالضرورة خللاً أخلاقياً؛ فهؤلاء الذين يسيئون للبيئة هم أنفسهم من يسيء للبشر، ولا يترددون في تعذيب الحيوانات والخلق عموماً. وهي فئة يقتضي وجودها فئة أخرى تحتفي بجمال العالم الطبيعي، وتقف بالمرصاد لكل من يُضبط بالجرم المشهود معتدياً على هذه الطبيعة لأسباب فردية تتعلق بمكاسب خاصة به.

ولا يغيب عن الكاتبة حديث عن أصول ثقافية وسياسية اجتماعية، كانت سبباً في أزمة بيئية يعاني منها العالم. ومن ثم تغدو الحاجة ملحّة إلى أخلاق بيئية جديدة تحارب صناعات مختلفة ونفايات تقذف على نحو اعتباطي. ويبقى السؤال حاضراً عن علاقة النسوية في هذا الموضوع، بل وعن علاقة نصنا قيد المراجعة بهذا الموضوع. وهو أمر يدفعنا إلى استحضار ما أصبح معروفاً بنسوية إيكولوجية ترى أن هناك بشراً يقفون وراء انقراض كل ما هو جمالي، والأمر في ظنهم مرتبط بتراتبية اجتماعية. بل ويذهبون إلى أن الرجال أكثر تورطاً من النساء في تاريخ التدمير البيئي. وفي وقت تبدو فيه النساء أقرب إلى الطبيعة من الرجال، نجد هذه النسوية وقد ألقت مسؤولية هذا التدمير البيئي على رأسماليين وبيض تاريخهم معروف في التدمير البيئي.

في زيارتها إلى بتسبرغ، تضعنا الكاتبة وجهاً لوجه قبالة أكثر من محطة تظهر فيها الطبيعة معادلاً يرمز إلى المرأة(3). وإن كانت الأخلاق تقتضي حرصاً على هذه الطبيعة، والعمل على محاربة كل من يعمل على تشويهها، فإن تحركاً بالمثل يقتضي مجابهة مجتمع يعتدي على المرأة ويعمل على تشويهها. وبالتالي تغدو الحاجة ملحة إلى ثورة بيئية اجتماعية بقواعد أخلاقية جديدة، في إطار منطق يهتم بالمساواة والعدالة الاجتماعية، هدفه محاربة كل أنواع التمركز البشري، وهو ما يبدو منسجماً وكتابة تقوم بتمثيل عالم المرأة بدلاً من النظر إلى المجتمع من منظور الرجل وحسب، وهي كتابة وفقاً لهيلين سيكسو تمتد بلا حدود، لتستوعب كل ما عانته الإنسانية من ويلات الحروب، وتدعو إلى سحب سموم تنفثها صناعات جشعة. كتابة تواجه كل ما من شأنه أن يكون خطراً على الإنسانية بشكل عام.

> تضعنا الكاتبة وجهاً لوجه قبالة أكثر من محطة تظهر فيها الطبيعة معادلاً يرمز إلى المرأة.

وهو أمر يمكن رصده في مواقع بعينها تصف الطبيعة في صراعها مع مستوطنين قدموا بتسبرغ منذ عقود لتظهر «خضرة تقاوم اقتحام البناء والجسور فتهزم. وتظل تحنو وتحتضن ضفتي الماء بخضرة كثيفة»(4). ومعها يظل جبل واشنطن «شامخاً متحدياً، وشاهداً على روعة الخلق.. وقف انحداره الشديد مانعاً ضد اقتحامه..»(5). في وقت يعود بنا

السرد إلى فترة انتهاك اقتحم بها هؤلاء المستوطنون جمالاً بكراً، وكانت النتيجة أرضاً ملوثة برغبة الاشتهاء والثروة والاغتصاب ونهم لا يرتوي، ويرى «في حمرة تراب قدّسه الأولون حديداً، وفي لمعان ظنه الهنود الحمر انبثاق النور من طبيعة متقلبة مجرد فولاذ وصناعة وثروة، تصادم المقدّس والدنيوي.. هزمت وانحدرت قصائد تقدس حمرة الأرض وتتغنى بلمعان شعرها»(6).

وتبدو المعادلة واضحة، فبتسبرغ تعامل معها المستوطنون امرأة «فاسقة بشهواتهم، قذرة بإفرازاتهم. فشاخت وتلوثت»(7). وهو ما كانت له سطوته على طبيعة هادئة استبيحت بحثاً عن الثروة، حين غاصت آلاتهم لتقتلع الخضرة وتفعل فعلها في التضاريس، فرحلت الطيور وانقرضت حيوانات نادرة، بما في ذلك جاموس هو رمز القوة عند السكان الأصليين، ويوم زارتها الروائية «كانت تغتسل من خطاياها، تتطهر من دنسها بتوبة صدوقة»(8). في إشارة إلى مدينة استعادت ألقها بعد حملة وطنية بدأت 1972 أخرجت فيها المصانع وحميت أنهارها وكوفح تلوثها (9).

والكاتبة عبر هذا المسار تأخذنا عبر أكثر من درب إنساني تختلط فيه المسارات، ليغدو اعتداء على البيئة موازياً في طبيعته لفعل التعدي على الساكن الأصلي، بغض النظر عن مكانه في العالم، لذلك فإن ترحيلاً للهندي الأحمر في أمريكا يوازي ترحيلاً للفلسطيني في القدس، بما يعد انتهاكاً لنقاوة أرض تغفلها كتب تاريخ آثرت الحديث عن رحلات بطولية قام بها الأوائل، أقل ما يقال عنها إنها لا أخلاقية. خصوصاً أنها جاءت بأمراض لم تعرفها الأرض المستعمرة، وهو ما دفع ثمنه سكان أصليون فتك بهم الطاعون وأرداهم قتلى، بينما نجا حاملوه منه. إلا أن تصحيحاً لهذا المسار يغدو قابلاً للتنفيذ؛ فبدلاً من فكرة الإحلال والإزاحة تحضر واحدة من أكبر مدن بنسلفانيا لتكون واحدة من مدن سكانها خليطاً من أمريكيين وأفارقة وجاليات تكبر أو تصغر.لا أحد فيها يسأل عن الجذور. وهو مسار مضيء لمدينة جميلة تابت وتطهرت بعد أن كانت السحب السوداء قد غطت سماءها حداداً على موت أشجارها. لتعلن مدينة للتلوث(10).

ضمن هذه الأجواء تحضر بطلة الماسة السوداء(مريم) وجوداً ممزقاً ومنشطراً بين ثقافة وتعاليم تربت عليها في حضن أمها في الكاميرون، وبين علوق في منطقة محايدة بين الثقافات. ويبدو السؤال ملحّاً عن كيفية عبور حواجز ثقافية. هل يكون باكتساب هوية جديدة؟ أم بالتشبث بهوية إفريقية حرص الأهل عليها. وهو ماعبرت عنه لغة أدبية تلتقط ملامح مريم لتدلل على هذا الانشطار «عينا مريم حجرا زفير إفريقي حملتهما موجتان إلى شاطئ غريب، وجلدها تبر يلتمع في تربة يلتمع في تربة خصبة إذ تلفحها أشعة شمس». «شعرها قلائد من مئات الجدائل الرفيعة ضفرتها أمها على شاطئ تطل على المحيط الأطلسي». «..قوامها رمح لم تستطع أرض إفريقيا أن تحجز انطلاقه، فمضى سادراً خارج الحدود يبحث عن ذات يحققها»(11). «كانت نصائح الوالدة تنعقد مع نهاية كل ضفيرة.. تربطها بخشية الأم من مجتمع غريب، لا تشبه قيمه ما تربّت عليه مريم»(12).

> يبدو السؤال ملحّاً عن كيفية عبور حواجز ثقافية. هل يكون باكتساب هوية جديدة؟ أم بالتشبث بهوية حرص الأهل عليها؟

يحضر الصراع محتدماً في مجتمع تبدو فيه الحرية الشخصية ملمحاً هاماً من ملامحه، وإن كانت بيئة الكاميرون في الأساس حيث تربّت مريم لا تعي الفروق بين الجنس

الأبيض والأسود، فمريم الكاميرونية ربتها خادمة مسلمة بيضاء، وتعلمت في مدارس تبشيرية مختلطة. إلا أن خوفاً من المؤسسة الدينية ومن السلطة الأبوية ومن حرية شخصية تتوق إليها يبقى حاضراً في ذهنها وهي في بتسبرغ. في هذا السياق يحضر الخوف أو إحساس بوجود سلطة ليكون عائقاً كبيراً في أكثر من اتجاه في حكاية مريم وفي غيرها من حكايات هذا النص برمته. وإن كان من سبيل للمقارنة بين الغرب والشرق في هذا السياق، فإن الكاتبة تنتصر لغرب لا يلفظ أديباً يعبر عن نفسه بحرية، خلافاً لشرق يحدّ من خطوات جريئة يقوم بها صاحبها. وهو ما تلح عليه الكاتبة حين تستحضر أكثر من ثمن كان عليها أن تدفعه إثر برامج او تحقيقات صحفية اعتبرتها المؤسسة الإعلامية التي عملت فيها تجاوزاً لخطوط حمراء.

الكاتبة تتبنى فكراً ما بعد حداثي، يؤمن بالهجنة والتعددية وقبول الآخر، بما لا يلغي تمايزاً ثقافياً وطنياً.

هذا لا يعني انزياحاً بالمطلق للغرب، والكاتبة على ما يبدو تتبنى فكراً ما بعد حداثي، يؤمن بالهجنة والتعددية وقبول الآخر، بما لا يلغي تمايزاً ثقافياً وطنياً عبرت عنه لغة أدبية تصف مريم بأنها «كبرت وتعلمت، بينما أشجار الأبنوس والتيك في تلك المزارع تتحدى قطعها بنمو لا يتوقف»(13). وتبقى مريم في ذهن الكاتبة خير مثال على حالة فصام تعيشها الفتيات في مجتمعات يختارها الآباء لهجرتهم. ومن ثم يرفضون ثقافتها، ويفرضون على البنات عيشاً بفكر وأوطان هاجروا منها، لتظهر بعد ذلك جرائم شرف تدفع ثمنها فتيات كان قدرهن عيشاً منشطراً بين ثقافتين ومفهومين مختلفين للحرية.

يبدو التلوث المكاني حاضراً في بيروت أيضاً في حكاية « قالت ربى وسكت الرجال». وهو تلوث جاءت به حرب أهلية دامية جعلت الموت يتطاير في أجوائها ويستهدف من يتحرك فيها. لذلك بدت بيروت «غانية هرمت وتغضنت بالقصف والسواد والإغلاق. واختفت خشية أن يرى ما آلت إليه أحد»(14). ما كان لما حصل في بيروت وما تخلله من مجازر دموية أن يمضي دون أن يتبعه رصد جريء لمن يقف وراء مجازر مخيفة روّعت العالم بأسره. وهنا يأتي الخوف موضوعاً ممتداً جسدت الكاتبة كسراً أولياً له حين باتت مغامرة دخول بيروت أمراً متحققاً في شوارع يسودها توجس من موت محتمل في كل ثانية.

على أنقاض بيروت، وفوق دماء ضحايا صبرا وشاتيلا، وما تبقى من ركام مخيمات شهدت إحدى أفظع جرائم القرن العشرين. تقفز فتاة من المخيم لا تتجاوز السادسة عشرة من عمرها. تحدّت الخوف وباحت بما تعرف، تنتصر على صمت الخوف، وتتكلم حين صمت الرجال. تنفث قصة تثقل صدرها الصغير وتحزنه. تحدثت أمام الكاميرا، وسجلت شهادة للتاريخ، تحدثت فيها عن تفاصيل ليلة المذبحة، لتغتسل بالاعتراف، في وقت كان الرجال يعرفون فيه أن أحد أركان المذبحة في حماية الأمن السوري، تأبى ربى إلا أن تكون شاهدة عيان تؤكد قبل كثيرين ومنهم صحفي فرنسي أن إسرائيل لم تكن وحدها في جريمة العصر، بل أطراف ثلاثة ولغت في دم الأبرياء. عرفت هذا بلا وثائق واستقصاء.

في إطار سرد نسوي يدخل في إطار أدب مناضل مقاوم للإمبريالية، تعرض ليلى الأطرش لجميلات ثلاث عُرف عنهن مناهضة مستميتة للاستعمار. تتضامن معهن في محاولة منها لإعادة الاعتبار لهن ولدورهن في صناعة التاريخ. ولتعيد إلى

الأذهان كتابة نسوية ما فتئت تربط قضية المرأة بقضية تحرر الوطن.

في « ابنة السماء جميلة» يحضر المكان زاهياً بأصحابه في الجزائر. لذلك بدت جبالها «تتسامق وتطاول زرقة السماء، سلاسل خضراء ترتفع كهامات رجالها شامخة بالاعتزاز بهويتهم، ومثلها جبال الأوراس معقل الثوار، جبال صخرية شاهقة يتنوع مناخها كأصقاع الجزائر، حر وثلج، قفار وغابات، صخور وتراب، ومن خلفها وجنوبها صحراء رمالها تبر ممتد، تتناثر فيها واحات رسمت جمالها الأخاذيد خالق فنان.. بلاد تأسر ألوانها القلوب، وتفسر إصرار فرنسا على احتلالها واعتبارها ولاية منها»(15).

عرفنا جميلة بوحيرد في قصيدة نزار قباني الشهيرة، وعرفناها من خلال الفيلم المصري الشهير. إلا أننا بالكاد عرفنا جميلتين أخريتين؛ بو باشا، وبو عزة؛ الأولى رسم بيكاسو لوحة لها في بورتريه 1961 ضمن 15 لوحة تمثل انعتاق نساء وشعب الجزائر، في ما يبدو رداً على صور نمطية أشاعها الاستعمار عن الجزائريات. وتبقى الجميلات الثلاث في مقدمة كتاب لسارتر يحمل عنوان «حاملات النار».

إذ تعاين الكاتبة مسيرة الجميلات الثلاث، فإن رسالة خاصة بمجتمع يعاني مخاضاً عسيراً شاءت لها أن تحضر وبقوة. ومفاد هذه الرسالة أن التحرر لا يكون على مستوى الاحتلال الخارجي وحسب، فهناك محنة داخلية لا تقل صعوبة عن قتال في جبال قهرت الفرنسيين. ولهذه المحنة تمثلاتها وأعراضها الخاصة التي عانت منها الجميلات الثلاث: جميلة بوحيرد صدمت الجزائريين حين تزوجت محاميها الفرنسي بعد الاستقلال مباشرة ودماء الثوار ما زالت طرية، فمن اختارته وأحبته البطلة اشتراكي ليبرالي من دولة محتلة، ولا يشفع لقرارها كل مواقفه وما فعل، بما في ذلك دخوله إلى قلعة المحكمة صارخاً أنها ليست وحدها، وأن كل أحرار العالم معها وشعبها. ترافع عنها ومنع حكماً بإعدامها، ودعم الثورة ومطالبها، وتظاهر رافضاً استمرار احتلال فرنسا مطالباً باستقلال الجزائر، ومثله فعل كثير من مفكري فرنسا الليبراليين، كل هذا صحيح ويقدره شعبها. إلا أن هذا لا يلغي استنكار زواج بطلة ورمز ثوري بمن هو من دولة احتلال سفكت دماء أبناء وطنها. وهو موقف كانت له تداعياته لدى جميلة التي خاصمت الصحافة بعده، وباتت تتوجس منها خيفة(16).

> عرفنا جميلة بوحيرد في قصيدة نزار قباني الشهيرة، وعرفناها من خلال الفيلم المصري الشهير. إلا أننا بالكاد عرفنا جميلتين أخريتين؛ بو باشا، وبو عزة.

وبالمثل كان التوتر هو السيد في علاقة جميلة بو باشا ومجتمع أبى إلا أن يحاسبها على ما فعل بها أعداؤها. وكان في مقدمة هؤلاء خطيبها الذي لم يقدّر تضحيتها، إذ قبل بها بطلة ولم يقبلها زوجة عبثت بها أيدي المحتل. وجميلة هذه كانت لها قوة بصيرة مكنتها من رؤية سماء تحررت وقد شابها ما يكدرها؛ فقد تراءى لها حمّام الدم الجزائري مراقاً باسم الدين، وكان بإمكانها الاستماع إلى نواح ومأتم كبير يحضران بديلين عن زغاريد الحرية.

لم تكن وحدها جميلة من أعطى الثورة كل شيء لتخذله وتنساه حين نجحت؛ فالكاتبة تحيلنا وهي تقص عن الجميلات

إلى معاناة خاصة للمرأة في مساق الفكر العربي الجمعي، وهو ما تلقي الضوء عليه وهي تروي عن ثوار تزوجوا وأصبح لهم مئات من أطفال إبان حرب التحرير الجزائرية. إلا أنهم أصبحوا بحكم اللقطاء والأيتام رغم ولادتهم من زواج شرعي بشهادة رفاق، إلا أن افتقاره إلى أوراق رسمية أفضى إلى ماساة ضحيتها أطفال صاروا تربة صالحة للانتقام. «ارتد بعضهم إلى السلفية حين عجز عن إثبات نسبه لبطل ومقاتل خذله وهرب». وبات تربة صالحة للتطرف(17).

في هذه الحكاية تقول لنا ليلى الأطرش إن معاناة المرأة هي جزء من معاناة المجتمع. ولكي تكون حرب مع الخارج مجدية، لا بد من تدارك جملة من العلاقات الداخلية المتشابكة في المجتمع، وهو ما عبرت عنه الروائية من قبل في روايتها «وتشرق غرباً» حين سبرت أعماق الواقع الاجتماعي والسياسي والأسري قبل الحروب وخلالها وبعدها، ليتأكد لنا دور خطير يمكن لهذه العلاقات أن تلعبه في المجتمعات، منبهة إلى مصير مأساوي يُحتمل وقوعه إن لم يتدبر أمر هذه العلاقات على نحو عقلاني مدروس.

> إن معاناة المرأة هي جزء من معاناة المجتمع. ولكي تكون حرب مع الخارج مجدية، لا بد من تدارك جملة من العلاقات الداخلية المتشابكة في المجتمع.

من منطلق تفاعل إنساني بحت يتحرك قلم الكاتبة متجاوباً ونساء كنّ ضحية علاقات اجتماعية مسببة للقهر. من هؤلاء تبرز «عزة يتيمة الرباط»؛ مات والدها وتركها مع إخوانها الخمسة لأم لا تعمل، تخرجها من المدرسة رغم تفوقها لتسهم في إعالة عائلتها. عزة وكثيرات غيرها في الرباط، لا يكفيهن ما يعانين منه من شظف العيش، فعلى الرغم من طفولتها نجدها تحاول الاحتماء من شابين يحاولان التحرش بها. تحضر عزة ومعها تطرح قضية أمهات عازبات في المغرب صغيرات في السن، وقعن ضحية التغرير بهن، ومنهن من دفعتها الحاجة والجهل إلى الخطأ. فتغدو هي وغيرها ضحية فقر جعلهن لقمة سائغة بأيدي ذئاب لا ترحم.

في هذا السياق تبرز قضية جسد المرأة وسبل استثماره لأطماع متغايرة. وهو ما تحكي عنه حكاية «امرأة من المنطقة الحمراء» وفيها يحضر جسد المرأة ليكون هدفاً للمتاجرة به. وفي هذا النص السردي، تستحضر الكاتبة ما قد يغيب عن الرائي وهو في مدن معروفة بطرازها المعماري والحضاري المتميز، ويغدو مثاراً للعجب أن تمتهن فيها كرامة المرأة وإنسانيتها عبر المتاجرة بجسدها. وهو ما كان في أوسلو حيث تروي لنا مآسي تجارة الجنس، حين تستغل فتيات فقيرات صغيرات من أنحاء العالم، ليتم الاتجار بأجسادهن. فيغدو القبح آنئذ طاغياً على أي جمال مفترض. وهو ما شاهدته في فرنكفورت بأم عينها حين اعترضت طريقها امرأة بدا للكاتبة أنها أسلمت نفسها لبائع أوهام أجبرها على تحصيل النقود بالسرقة أو بيع الجسد. في وقت لا تملك فيه من الوثائق ما يعينها على اللجوء إلى البوليس. تظهر هذه الحكاية وما قبلها شكلاً من أشكال التصدي لثقافة يطغى اقتصاد السوق عليها بكل قيمها النفعية، وتغدو فيها المرأة سلعة تصطادها أتون شركات الاستثمار، لتغدو الغلبة لمنطق تجاري يغيب ما عداه من أشكال التعامل الإنساني.

تستوقفني حكاية «راكبة من الدرجة الأولى» في هذه المجموعة على نحو خاص، ذلك أنها ترصد بعناية علامات توتر في علاقة المرأة بنفسها وبعالمها. والمرأة التي تغدو بطلة

للحكاية تتكرر على نحو كثيف في حياتنا، دون أن نكلف أنفسنا مغبة السؤال عنها. سيدة في نهاية الخمسينات، تلتقيها الكاتبة على أرض المطار، وتبدو من ذلك النوع الثرثار الذي يكتفي بحديث شبه أحادي، يتكرر فيه ذكر الأولاد بفخر لا ينتهي. إلى أن تصل إلى محطة تقارن فيها نفسها مع الكاتبة، بما يترك المجال واسعاً كي تبوح بما يعتريها من إحساس بالنقص، سببه حرمانها من التعليم، وهي التي تزوجت في سن مبكرة، وكان شأن تعليمها منوطاً بزوج منعها من التعلم، فارضاً عليها أن تهتم بالأولاد وحسب. وكان جزاؤها بعد أن كبرت واغتنى الزوج أن يبدلها بامرأة أخرى.

تبدو هذه المرأة أنموذجاً حياً يتطابق والعديد من نساء لا يعشن لأنفسهن ولا بنفسهن، وللزوج بقيت حياتهن مرتهنة. مع أنها كانت تؤمن أنّ حياتها كانت ستتغير، لو تفهّم الآخرون رغبتها الجارفة في محو أميتها. وهو ما ينبئ عن مؤسسات زوجية هشة، تختزل المرأة إلى كائن ثانوي وليس شريكاً. وتنظر إليها في إطار علاقة وظيفية تجعلها مسؤولة عن الإنجاب وحسب. والنتيجة امرأة لا تعيش لنفسها ولا بنفسها. للزوج تحيا وبإرادته. وهو ما يعيدنا إلى ما تقوله سيمون دو بوفوار عن شيخوخة المرأة، واصفة إياها أنها لا تشبه شيخوخة الرجل، لأن المرأة أداة للأمومة والجنس. حين تعجز عن القيام بهاتين الوظيفتين تصبح كائناً معزولاً، فهي لا تعد امرأة ولا رجلاً.

أشكال مختلفة يختارها المجتمع لقتل المرأة، بعضها معنوي وبعضها الآخر جسدي، كما هو الحال في «قتيلة الشرف..لا اسم ولا عنوان». امرأة في منتصف الثلاثينات، عيون كثيرة تشهد احتضارها دون أن تتحرك. في بيت لحم في سيارة أجرة في الطريق إلى عمان، تظهر المفارقة واسعة بين جمال في الطبيعة وقبح في المشهد في زمن كان للموت هيبته قبل عصر الفضائيات. ينحرف السائق عن امرأة مضرجة بدمائها، ويهتز جسدها في كل نوبة دون أن يجد من يعينه.

حاولت الكاتبة الانتصاف لحالة محو تتعرض لها أكثر من امرأة لا تشكل حالة فردية بذاتها، وإنما تمثل أنموذجاً متكرراً في عالمنا الحالي.

تنزاح الستارة عن هذا المشهد، ليتكشف لنا أنها امرأة أجبرت على الزواج بابن عم لها، كان يسيء معاملتها. تلجأ إلى أهلها هي وطفليها طلباً للحماية. يخذلانها، فتقرر أن تترك طفليها وتهرب. لتعود بعد شهر بعد أن يتعهد أخوها وأبوها بعدم المساس بها. تمضي الأيام والعائلة تقوم بتحضير الأخ الصغير الذي لم يتجاوز الرابعة عشرة من عمره، ليقوم بغسل العار لإسكات الناس. والصغير بدا مقتنعاً أن سفك دم شقيقته سيكون كفارة لراحة أهله ونفسه والخلاص. والقانون سيحميه ويتعاطف معه. وسينال حكماً مخففاً في جريمة الشرف. سيخرج من سجنه بطلاً ورجلاً لم يقبل العار.

هنا تدخل الكاتبة في تساؤلات عديدة، تستحضر فيها مشاعر محتملة قد تكون انتابت القتيلة قبل أن تُقتل؛ من مثل: هل رأت كرهاً وحقداً تناميا في عينين صغيرتين تكبران على رغبة التخلص منها؟ هل لمست تصميمه في نبرات صوته؟ ما الذي طاف بخاطرها وهي تنزف؟ تساؤلات قد تكون مرّت ببالها لتستسلم بعدها إلى موت مريح. هل تتحمل عائلتها وحسب مسؤولية ما جرى لها؟ ماذا عن السائق الذي رفض التوقف حتى لا يتعرض للمساءلة. وربما رأى كما رأى غيره أن للعائلة حقها في التخلص من ابنتهم، وهي لا تستحق المساعدة. ما الذي خطر ببال القاتل الصغير حين خطا فوق جسدها راكضاً إلى مخفر الشرطة، وهو من ادعى أنه

يريد اصطحابها للصلاة في عيد الخضر بعد ثلاث سنوات من الحبس. ولعلها خرجت بأمل الغفران، أو حتى الدعاء لأن يذهب الحقد في الصدور.

ما تطرحه الكاتبة من تساؤلات غرضه في نهاية المطاف مساءلة مجتمع تتعامل فيه العائلة مع بناتها باعتبارها ملكاً خاصاً تزهو بالخلاص منها، بينما كانت القتيلة ضحية زوج سيء السمعة يتسامح المجتمع معه، ويغض النظر عن مساوئه. وهو ما يدخل في علاقة عكسية ونهايات قصة الخضر والتنين. وهي قصة تتحدث عن شخص يُضحى به كي يتدفق نهر كان التنين قد أغلقه؛ تنتهي القصة بأن يقتل الخضر التنين ليتدفق النهر. أما في حكاية الواقع التي تُشهدنا الكاتبة عليها، فيُضحى بالفتاة درءاً للفضيحة، ويترك التنين حياً. بما يوحي بمسؤولية كبرى يتحملها مجتمع يتناقل سكانه قصصاً عجيبة عن أرواح في القبور المجروفة تنتقم ممن يقترب منها. وهو مجتمع يتناقل قصص الجان العجيبة بالمقدار نفسه الذي يتداول فيه قصة هروب فتاة من رجل يعرفون جيداً قسوته وكسله وأخلاقه السيئة، لكن يبقى مطلوباً منها أن تصبر وتتحمل، إلى أن أوصلها صبرها إلى قرار ساذج بالهروب جعلت الألسن تلوكها بمخيلات متعددة.

عبر هذه الحكاية وغيرها من حكايات تعرض لها الكاتبة، يغدو مطلب بالتصدي لعنف مسلط على النساء داخل عائلاتهن غاية سامية. وهو ما يقتضي بالضرورة ارتقاء بأوضاع النساء القانونية في كافة الأوجه على نحو يحقق للمرأة كرامتها.

« نساء على المفارق» منجز نسوي بامتياز حاولت الكاتبة من خلاله الانتصاف لحالة محو تتعرض لها أكثر من امرأة لا تشكل حالة فردية بذاتها، وإنما تمثل أنموذجاً متكرراً في عالمنا الحالي. وهو ما أتاحه لها تطواف في المدن، جعلها تطلع على تجارب متنوعة، لتعود بعد ذلك لتطرح أكثر من تساؤل، بما يستدعي تقويماً لتجاربنا. وعودة إلى إنسانية انتزعت من المرأة.

الهوامش:

1- الأطرش، ليلى، نساء على المفارق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2009، ص28.

2- الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، دار الآداب، بيروت، 2005، ص151.

3- من ذلك حزن تتماهى فيه البطلة العراقية ونهر دجلة الذي تسح عيونه «فتقيض ويغرق الماء نخلة سابقة معتدة، نهب زوابع النفس، تقتلع وترمي في يباب وسبخات ملح. ويحرق وجعها بلا رحمة». انظر الأطرش، ليلى، مرافئ الوهم، دار الآداب، بيروت، 2005، ص146.

4- نساء على المفارق، ص15.

5- نفسه، ص15.

6- نفسه، ص16.

7- نفسه، ص16.

8- نفسه، ص16.

9- نفسه، ص16.

10- نفسه، ص22.

11- نساء على الفارق، ص13.

12- نفسه، ص14.

13- نفسه، ص14.

14- نفسه، 51.

15- نفسه، ص73-74.

16- نفسه، 75-76.

17- نفسه، ص87، ص89.

المسرح العربي
ومقاربة القهر السياسي والاجتماعي

عواد علي

المسرح العربي قبل الثورات

عرف المسرح العربي، خلال العقود الثلاثة الأخيرة، تجارب مسرحية (نصوص وعروض) قدّمت مقاربات درامية مختلفة لواقع المجتمعات العربية المأزوم سياسيّاً واجتماعيّاً، لا سيما استبداد السلطة السياسية وقمع الحريات والفساد والتهميش والإرهاب... وقد اتسم بعض تلك التجارب (في تونس تحديداً) بجرأة ورؤى وصياغات حديثة مبهرة بجمالياتها وتقنياتها الأدائية والإخراجية، بل دفعت عدداً من المسرحيين العرب إلى اتخاذها مرجعاً له، وإعادة النظر في فهمه لفن المسرح وممارسته.

إن ما حدث ويحدث اليوم، من ثورات وانتفاضات في عدد من الدول العربية، لم يكن بعيداً عن هواجس وتجارب بعض الكتاب والمخرجين المسرحيين في المغرب العربي وبلاد الشام ومصر، على نحو رمزي أو مباشر، أو من خلال الإسقاط، فطوال ما يزيد على ربع قرن كان فضح مظاهر القمع والقهر السياسي أو الاجتماعي، وكشف المستور، والبحث عن الحقيقة في خفايا السياسة والدين والمجتمع، والانتصار لذات الإنسان ولحقوقه المدنية والسياسية، يشكّل استراتيجيةً لم يحد عنها المسرحيون الطليعيون في تونس، وفي مقدمتهم: الفاضل الجعايبي، ورفيقة دربه وزوجته جليلة بكار، من خلال فرقتهما المسرحية «فاميليا»، كما كانت هذه القضايا محط اهتمام العديد من أقرانهم في العالم العربي. وفي ما يأتي محاولة للوقوف على نماذج مختارة من تلك التجارب.

هنا تونس: تعرية للسلطة والناس

نبدأ من تونس مع عرض توفيق الجبالي «هنا تونس» عام 2002، وهو كوميديا سوداء جريئة تروي تفاصيل الحياة التونسية، خارج البيوت وداخلها، في كشف وتعرية للسلطة وللناس، وما يدورون حوله من قضايا إشكالية استأثرت بفضاء العرض، وقدمت نفسها بملامح لم تكتمل، تتباطأ وتتسارع فيها الأزمنة وفقاً لتسلسلها الدرامي وتقاطعاتها السردية.

على خشبة غطت مساحتها الكبرى الكراسي الفارغة، وشغل أحد زواياها بناء فيه ثقوب، وفي الزاوية المقابلة بناء قيد الإنشاء، يبدأ العرض بجدل نسمعه ولا نرى مفتعليه. جدل يتوالى فصولاً على المسرح كلما وجد المخرج حاجة له. ستة ممثلين بينهم المخرج توفيق الجبالي يشغلون المسرح.

من كواليس العرض يروي الجبالي حكايته، التي سرعان ما تتحرك شخوصها الستة (ثلاث نساء وثلاثة رجال) لتعيش

ناقد ومسرحي عراقي.

عالماً بقدر ما كان خاصاً ومحصوراً بـ (هنا تونس) كان عاماً يكتشف المتلقي في نهايته أنه عالم العديد من العواصم العربية... في الصراع والتصارع بين العائلة، الذي تديره الكراسي في لعبة بارعة التكوين والتجسيد.

بقسوة بالغة ركّب الجبالي تفاصيل العرض من يوميات الوطن وتفاصيله، فوضعنا للحظات أمام مسرح واقعي يقول الأمور كما هي، ومن ثم ينتقم من تلك الواقعية، أو هي ربما تعجز عن تلبية طموحه فينتقل إلى العبثية، وهو أيضاً لا يترك التجريب دون مقاربة واضحة.

يحيى يعيش: مقاربة آليات السلطة

لعل مسرحية الجعايبي ما قبل الأخيرة «يحيى يعيش» (2010)، التي شاركته في كتابة نصها ومثلت إحدى شخصياتها الرئيسة جليلة بكار، من أجرأ المسرحيات العربية التي ترتكز على مقاربة آليات السلطة في بلد تغيب فيه الحرّيات السياسيّة، فهي تحليل عميق لمفاصل السلطة وتفرّعاتها، والدين والشباب والنقابيين، وعلاقات العمل الاستعبادية، والشرطة السياسية، والفساد، والصحافة المأجورة، وأشباه المثقفين، بصوت عالٍ وأسلوب فنّي راقٍ.

تروي المسرحية مأساة رجل سياسة في دولة دكتاتورية كان يشغل منصب وزير، ثم أقيل دون أسباب واضحة ليتحول إلى كبش فداء بعد هروب كل من كان إلى جانبه من أجل ضمان «كرسي» في البلاط، إشارةً إلى المسؤولين السياسيين الذين لا تحكمهم أيّ أخلاقيات، ولإثبات مقولة السياسة صراع مصالح أو لا تكون.

عندما عرضت المسرحية أول مرة في تونس عام 2010، أخذ الجمهور يلتفت يمنةً ويسرةً خوفاً من أفراد المخابرات في القاعة. أما عندما أعيد عرضها بعد الثورة في المسرح البلدي، فقد استمتع الجمهور بعرض أصبح جزءاً من ذاكرة تونس التوثيقية. وهكذا تحولت المسرحية من حلم يستشرف نهاية الدكتاتورية، إلى عرض يوثق ثورة الشعب.

خمسون: القمع والتعسف

قبل مسرحية «يحيى يعيش» كان الجعايبي وبكار قد أنتجا عام 2006 مسرحيةً جريئةً، أيضاً، بعنوان «خمسون» تصور نظامين سياسيين حكما تونس كوجهين لعملة واحدة هما «القمع والتعسف» إذ ترد حوارات ومشاهد عن تعذيب الأب على يدي «جلادي» نظام الحبيب بورقيبة، الذي طارد الحركات السياسية اليسارية. كما تعرض مشاهد تعذيب نظام زين العابدين بن علي لمتدينين يستجوبهم في قضية تفجير مدرسة.

تبدأ المسرحية من حادثة مفجعة: أستاذة فيزياء محجّبة في مدرسة ثانوية تفجّر نفسها أمام زملائها وزميلاتها في المدرسة التي تدرّس فيها، وسط العاصمة التونسية، وتحت علم بلدها في يوم الاحتفال بالعيد الخمسين لاستقلاله، يتلوها الظهور الصاخب لجهاز الأمن السياسي بأساليبه المعتادة المتكرّرة، إذ يحاول عناصره الوصول إلى الحقيقة من خلال الاستجواب المباشر لكلّ معارف المدرّسة الانتحارية، معتمدين القليل من الترغيب والكثير من الترهيب والتعذيب.

وتنتهي المسرحية بإدانة «الأجهزة» لأحد الشبان الذي يردّ على خشونة جلّاديه بمزيد من التحدّي والتمسّك بنهج العنف، في مشهد اعتراف مثير يتضّح فيه أن المتهم هو من مواليد 15 نوفمبر 1987، في إشارة بليغة إلى إنه من أبناء ما يُعرف بـ «جيل العهد الجديد» الذي راهنت عليه السلطة في حربها الاستئصاليّة للتطرّف الديني، فاكتشفت أنّها «أنتجت» جيلاً مسخاً تائهاً، متوتراً وناقماً على الجميع.

حديقة الموتى: تشريح السلطة المطلقة المتهورة

في مسرحية «حديقة الموتى» (1998) يشرّح الكاتب الأردني إبراهيم جابر إبراهيم شخصية الحاكم الطاغية تشريحاً درامياً، ويقدّمها نموذجاً فريداً للسلطة الاستبدادية المطلقة المتهورة، التي تعتمد على القوة العسكرية أداةً في ممارسة القهر والاستحواذ والاغتصاب، وكل أنواع الجور والطغيان،

في حين أنها، حقيقةً، شخصيةُ جبانة ومنخورة من الداخل، لا تستطيع مواجهة العدو الحقيقي (الخارجي)، ولا تعبأ بسيادة الوطن وأمنه، وإذا ما اضطرت إلى خوض المعارك فإنها تخرج منها مهزومةً دائماً، مثل العديد من جنرالات ماركيز الفولكلوريين في رواياته. وقد عمد المؤلف إلى جعلها شخصية عقيمةً جنسياً، كعلامة رمزية لعقم أدائها السياسي، وطريقتها في الحكم التي خرّبت البلد، وجلبت له الهزائم، وحولته إلى مقبرة كبيرة.

تجري أحداث هذه المسرحية، التي تقدّم مقاربةً دراميةً عميقةً وجريئةً لإشكالية غياب الديمقراطية، وهيمنة الدكتاتورية في حكم الشعوب، في فضاء مكوّن من طابقين (علوي وسفلي) منفصلين، بحيث يبدو كل منهما وكأنه مسرح قائم بذاته. الأول مخصص للجنرال، والثاني لسبعة موتى في مقبرتهم- خمسة رجال وامرأتان- يرمزون إلى الشرائح المضطهدة من الشعب. ويستثمر الكاتب البنية السردية في الموروث الحكائي العربي، خاصة ألف ليلة وليلة، ليجعل من حكاية المسرحية حكايةً إطارية هي ما يجري أمامنا من أحداث في بناء درامي، تتوالد منها متون حكائية تُروى على ألسنة الشخصيات، مما ينتج عن هذا التضمين الحكائي تعدد في الرواة، والمروي لهم الذين تحكمهم علاقة تتابعية في النطق والاستماع. وتكشف بعض الحكايات عن علاقة الجنرال الطاغية بأحداثها.

وفي مشاهد أخرى تجري في الطابق العلوي يصوّر الكاتب، في بعض منها، تملق الانتهازيين، وخاصةً أصحاب العمائم، للجنرال، وتمجيدهم لطغيانه وجبروته، وتقديمهم فروض الطاعة له، وفي بعضها الآخر تربية تلاميذ المدارس على الخضوع والاستسلام للذل والعبودية.

أما المشهد الأخير فهو مشهد الذروة، وفيه تبرز ثنائية الحلم/ الخيبة، كونه يفتح كوةً للخلاص، لكنها سرعان ما تغلق، وتتكرر المأساة في دورة كأنها أبدية، حيث يندفع من بين الجموع التي تهتف للجنرال شاب يحمل في يده سكيناً ويغرزه في صدره، فيسقط مرتطماً بالأرض، لكن في اللحظة نفسها ينبت فجأةً جنرال بذات الحجم من بطن الكرسي، ولا يكتفي هذا باغتيال الحياة على الأرض، بل يلاحق حتى الموتى في المقبرة ليفرض عليهم قانون الطاعة والخنوع!

صح النوم: رسالة البحث عن الحرية

تحمل مسرحية «صح النوم» لفيروز والأخوين رحباني، إخراج برج فازليان، الكثير من دلالات غياب الحرية والديمقراطية. وعندما أعيد عرضها قبل أربع سنوات، في بيروت وعمان ودمشق، بعد ثلاثة عقود من عرضها الأول، وجهت رسالة، غير مباشرة، إلى اللبنانيين تدعوهم فيها إلى التمسك بالديمقراطية والاتحاد ضد التحديات الراهنة التي تواجه بلدهم، من خلال كشفها عن مساوئ النظام السياسي الفردي الذي يمثله الحاكم الكسول، المعزول عن شعبه، والغائب عن وعيه معظم الوقت.

بطلة المسرحية «قرنفل» فتاة فقيرة تنتمي إلى عامة الشعب، وهي تعاني كغيرها من إهمال الحاكم لمسؤولياته وواجباته. ينهار سقف بيتها بسبب المطر، فتنتظر منذ ستة أشهر ختم الوالي، الذي ينام طويلاً، ولا يستيقظ إلاّ مرة واحدة في الشهر، وحين ينفد صبرها تقرر أن تسرق الختم وتختم كل الطلبات، وبنجاحها يسود جو من البهجة والنشاط بين الأهالي، ويُنجَز الكثير من الأعمال المتوقفة. وقبل استيقاظ الوالي ترمي «قرنفل» الختم في البئر.

ورغم أن المسرحية، التي تقوم على حكاية ذات طابع فولكلوري، لا ترتبط بحقبة من تاريخ لبنان، فإن الختم، الذي يشكل عنصراً سيميائياً أساسياً فيها، يرمز إلى السلطة المركزية المطلقة التي يستخدمها الحكام في إدارة شؤون بلادهم.

يرى بعض من كتب عن هذه المسرحية أن «قرنفل» ربما أرادت أن تنقل رسالةً، ليس إلى الشعب اللبناني فحسب، بل إلى الشعوب المقهورة كلها مفادها أن حياتها تتعطل بسبب

فساد حكامها، وأن بإمكانها الحصول على حرياتها بانتزاع «الختم» للتخلص من تسلط أولئك الحكام.

قرقاش: الطغيان الأعمى

يستحضر سميح القاسم في مسرحية «قرقاش» شخصية الحاكم النذل قرقاش، بوصفه رمزاً للاستبداد وعاشقاً للحرب والقتل وسفك الدماء. ويسير القاسم وفقاً للرواية التي تقول إن قرقاش قد عُرف بإصدار القوانين الحمقاء القاتلة للحريات، والمؤلف هنا يعدد هذه القوانين في شكلها العصري. وتنتهي المسرحية بهزيمة ساحقة لم يتوقعها الطاغية أبداً، فالطغيان أعمى، ولايستطيع أن يرى أي شيء آخر غير نفسه.

قُدِّمت هذه المسرحية في كثير من الدول العربية، لكن حين جرى إعدادها للعرض على أحد مسارح القاهرة، قبل ربع قرن، بإخراج سعد أردش، صودرت ومُنعت في آخر لحظة.

الجنزير: الحاكم العصابي وهوس القتل

تدور أحداث مسرحية «الجنزير» التهكمية لمحيي الدين زنكنه (2001)، حول جنرال متقاعد «أجلد العاقول» تجاوز العقد الخامس من عمره، يعيش في عالم الخيال بعد أن أنقذه عمه من حكم الإعدام، وهو الآن يقبع في بيته، محلّقاً في علياء المجد، منقاداً إلى رغباته، يقف أمام صورته منبهراً بالنياشين والأوسمة والشارات التي طرزت صدره، فضلاً عن هوسه بأدوات القتل، حيث حوّل غرفته إلى متحف حربي، مزيناً جدرانها بنماذج مختلفة من الأسلحة: سيوف وبنادق ورشاشات ورماح وفؤوس وسكاكين!

ثمة شخصية ثانية هي الحاكم العصابي «أرشد العاقول»، الذي يريد أن يدخل التاريخ من أوسع أبوابه بقوة الأجداد الحية أبداً، فيقرر استحداث وزارة جديدة باسم «وزارة الدعاية والإعلان» ليتقلدها نسيبه الجنرال «أجلد العاقول»، بشرط أن يقوم هذا بتوزيع هيكلها التنظيمي والإداري والمالي خلال ساعة. لكن الحاكم يكتشف فيما بعد أن هذه الوزارة لا تلبي طموحه فيأمر بإلغائها لتحل محلها وزارة استثنائية ذات صلاحية مادية ومعنوية، تشريعية وتنفيذية بلا حدود تحت اسم غريب هو «القدح والمنديل». ويولد هذا الأمر نوعاً من التعارض الخفي بين رغبات الجنرال ورغبات الحاكم.

ولكي لا تأخذ المسرحية طابع المسرحيات الساخرة التي تقف على سطح الأحداث، فإن المؤلف يعمّق الفعل الدرامي فيها برسم لوحتين متناقضتين لشخصية الجنرال، الأولى وهو جائر متبجح بالقوة، والثانية وهو يصارع نفسه وطموحه وحبه للتملك والسيطرة والاستحواذ على كل شيء.

ملحمة فرج الله: انتصار الحب على الطغيان

وأخيراً، توظف مسرحية «ملحمة فرج الله»، تأليف وإخراج الأردني خالد الطريفي (2007)، الموروث شبه المسرحي المعروف بـ «خيال الظل»، بأسلوب ساخر يمزج بين الأداء التمثيلي والغناء والرقص، للكشف عن الصراع بين سلطة مستبدة يمثلها سلطان عثماني وثلاث شخصيات خيّرة من أبناء الشعب؛ أولها شخصية فرج الله، الرجل الحكيم النقي، والرمز الإنساني الرافض للجور، والثانية والثالثة شخصيتي «قراقوز» و«عيواظ» الطيبتين، اللتين تختزنان الجانب المشرق في الحياة، وتفيضان بالمحبة والقيم النبيلة، وتنذران ذاتيهما من أجل إشاعة الفرح في نفوس الناس، ورسم البسمة على وجوههم من خلال عروض «خيال الظل» التي يقدمانها. لكن السلطان يأمر، في فورة غضب ونزق، بقطع رأسيهما، ورميهما أمام الجمهور الذي اعتاد على الاستمتاع بعروضهما! وتتداخل حكاية هاتين الشخصيتين مع حكاية راعي الغنم وعازف الناي «سلامه»، الذي يعشق ابنة السلطان «شامات»، فيكون عقابه قطع أصابعه، إلاّ أن الحكيم «فرج الله» يصنع له أصابع من قصب ليواصل عزفه، متحدياً السلطان الجائر، وتعود إليه حبيبته، بعد مرور سنوات طويلة على فراقهما، لتصبح حكايتهما رمزاً لانتصار الحب على الطغيان.

تلتقي هذه المسرحية مع مسرحيات عربية عديدة في أن العنصر الأساسي الذي يحكم الصراع بين قيم الخير والحرية من جهة، وإرادة القوة والسلطة الغاشمة من جهة

أخرى، هو الفنان المعبّر عن الجمال، والحس الإنساني، والروح الديمقراطية، والضمير الحي الذي ينحاز إلى العدل والحق والحرية.

مسرح الكباريه السياسي

في شكل آخر من أشكال المسرح هو الكباريه السياسي، في مصر خاصةً، جرى فضح الأحوال السياسية والاجتماعية (القمع والاستبداد والفساد ومعاناة الحصول على لقمة العيش... إلخ)، سواء بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، من خلال درجة عالية جداً من السخرية.

ظهر هذا اللون من المسرح في مصر أوائل السبعينيات، وتحديداً عام 1972، على يد المخرج المسرحي هاني مطاوع، حينما قدم أول عروض هذا المسرح وهو عرض «البعض يأكلونها والعة»، تأليف نبيل بدران، التي احدثت تغييراً في المسرح المصري لاقترابها من هموم الناس ومعاناتهم، وجاء بعده مخرجون آخرون قدّموا عدداً كبيراً من العروض الكباريهية مثل «كلام فارغ» و«العسل عسل والبصل بصل» للمخرج سمير العصفوري، «عالم علي بابا» و«دستور يا أسيادنا» للمخرج جلال الشرقاوي، «عفواً أيها الأجداد علينا السلام» و«جحا باع حماره»، لنبيل بدران، «مساء الخير يا مصر» للمخرج منصور محمد، «اللعبة» للمخرج ناصر عبد المنعم، وغيرها.

الشعب لما يفلسع: الهروب من الحاكم الظالم

في الألفية الثانية واصل مسرح الكباريه السياسي نشاطه، رغم عنت الرقابة ومنعها العديد من أعماله خوفاً من تحريضها على التغيير، ونبرتها العالية في الرفض والتحدي وتعرية الاستبداد والطغيان والدفاع عن الحريات المدنية، وأنتج مسرحية «الشعب لما يفلسع» تأليف محمود الطوخي وإخراج هشام عطوة، وبطولة أحمد بدير. وكانتالمسرحية قد قضت عامين كاملين (2006- 2008) في أدراج الرقابة، التي رفضت السماح بإنتاجها بزعم تحريضها على قلب نظام الحكم.. وحينما جرى الإفراج عنها، بشرط تغيير عنوانها إلى «حكاية شعب كويس»! رفض البيت الفني للمسرح توفير المسرح المناسب لتقديمه، وعرض تقديمه على المسرح «العائم» الذي لا يتناسب مع طبيعة العرض السياسية.

تتناول المسرحية علاقة الشعب بالحاكم الظالم، وعلاقة الشعب والحكومة، التي تتعهد بتوفير الأمن الكامل للشعب، في مقابل حصولها على شرعية وجودها، بل وتشترط على نفسها أنه في حال إخلالها بهذا الاتفاق، يجري فسخ التعاقد الذي أبرمته مع الشعب فوراً. ورغم أن مؤلف المسرحية، محمود الطوخي، قد كتب في مقدمة النص: «الأحداث تقع في دولة من العالم الثالث» دون الإشارة إلى دولة بعينها، وتحكي عن بلد تستيقظ حكومته لتجد أن الشعب قد هاجر بحثاً عن دولة أخرى هرباً من القهر..»، فإن الرقابة وجدت في النص المسرحي إسقاطاً على الواقع المصري، وتحريضاً للشعب على الثورة، والقيام بانقلاب يطيح بالنظام الحاكم.

دنيا الأراجوزات: سلة الكوارث

في عام 2009 عرض مسرح الفن مسرحية «دنيا الأراجوزات»، تأليف محمود الطوخي وإخراج جلال الشرقاوي، لكن الفرقة فوجئت بعد خمسة أيام من بدء العرض بإغلاق مسرح الفن بالشمع الأحمر.

استخدمت المسرحية الأراجوز في دور «الراوي» الذي ينتقل بين الفصول للتعليق على مشكلة كل فصل، وهي تنتقد النظام الحاكم والحالة التى وصلت إليها مصر بأسلوب كوميدى ساخر، من خلال استعراض بعض الكوارث التي وقعت في السنوات الأخيرة، وأرجع أسبابها إلى إهمال المسؤولين وفشلهم في معاقبة المتسببين فيها وتركوهم دون محاسبة. كما أظهر العرض المعاناة اليومية التي يواجهها المصريون للحصول على رغيف العيش، وكشف العرض العديد من المخالفات في المستشفيات العامة، وسرقة الأعضاء البشرية في المستشفيات الخاصة، ولجوء المظلوم إلى أقسام الشرطة لأخذ حقه.. حيث يفاجأ بأنها تتجنى عليه إرضاء لأصحاب السلطة، مما جعله يقول إنها حكومة فاسدة وظالمة.

ولم يخل العرض من الإشارة إلى الجماعات الإسلامية ونواياها، والسخرية من الشيوخ الذين يرتدون الـ«بدل»، واستهزأ بالفتاوى التي يطلقونها والمتعلقة بالإفطار في نهار رمضان، وإرضاع الكبير وغيرها، كما أشار إلى الشحاذين الذين ملأوا الشوارع والذين يبتكرون يومياً طرقاً جديدةً للتسول بعد أن فشلوا في إيجاد فرص عمل. وأكد العرض أن الجرائم التي ترتكب يومياً وانتشار الإرهاب ناتجان عن الضغوط التي تتعرض لها الشعوب نتيجة ظلم الحكام.

قهوة سادة: انهيار القيم والمعاني النبيلة

في العام نفسه، قدمت فرقة طلبة مركز الإبداع الفني بدار الأوبرا مسرحية «قهوة سادة»، التي تناولت تدهور الأوضاع الحياتية والثقافية في المجتمع، الذي بات يستدعي شرب قهوة سادة (في إشارة إلى طقس العزاء) على انهيار القيم والمعاني النبيلة والإنسانية التي فقدت، وحلّ محلها كل ما هو مشوّه وممسوخ وغير مقبول.

وقدّمت المسرحية رؤيةً بانوراميةً، لا تخلو من الكوميديا السوداء، عن مشاكل الشباب وإحباطاتهم. كما تطرّق العرض إلى البطالة، وطوابير الخبز أمام الأفران، وإلى فوضى الفتاوى التي باتت تسيطر على الحياة الاجتماعية المصرية.

المسرح العربي في قلب الثورات

ظهرت خلال الثورات، وبعد اندلاعها، تجارب مسرحية عديدة لكتاب ومخرجين شبان في أكثر من بلد عربي، منها: «زنقة زنقة» بجزئين للمخرج والممثل اللبناني قاسم اسطنبولي، «وسع طريق» للمصريين علي الغريب مؤلفاً، وخليل تمام مخرجاً، «وجه لوجه» للجزائريين مرزاق مفلاح مؤلفاً، وسمير مفتاح مخرجاً، «الثورة غداً تؤجّل الى البارحة» للسوريين التوأم أحمد ومحمد ملص. وفي الملتقى الفني الشبابي العربي، الذي أقيم في بيروت خلال شهر تشرين الأول/ أكتوبر عام 2012 تحت عنوان «منصة للمسرح العربي اليوم»، قُدمت مجموعة من العروض المسرحية حول أحداث ما يُسمى بـ «الربيع العربي»، منها: «يوم للثورة السورية» للسوريين عروة المقداد كاتباً، ورأفت الزاقوت مخرجاً، «قنابل مسيلة للحرية» لأحمد سمير، و«حكاوي التحرير» لسندس شبايك، وكلاهما من المسرحيين الشبان في مصر.

زنقة زنقة: صرخة تحذير للثورات

عرض قاسم اسطنبولي مسرحيته «زنقة زنقة» في الشارع أيام الثورة المصرية أمام مبنى السفارة المصرية في بيروت، وفي ساحة«الإسكوا» مع بداية الثورة الليبية، ثم في مسرح بابل، وهي مسرحية ساخرة في ثلاث لوحات منفصلة، أبطالها الرؤساء المخلوعون في تونس ومصر وليبيا، ومثل أغلب العروض الساخرة في المسرح العربي تتسم بالتسطيح والسذاجة وغياب الجماليات البصرية في الإخراج والأداء والسينوغرافيا. يستهل الاسطنبولي العرض بمشهد مأساوي من مشاهد التعذيب في السجون المصرية يُظهر كيف تحوّلت مصر كلها إلى سجن كبير يعاني فيه المصريون يومياً، ثم ينتقل إلى ثورة المظلوم على الظالم محطماً القيود والكرسي للدلالة على إسقاط نظام متسلط، وفي اللوحة التالية يكسر المأساة بالسخرية، محاكياً شخصية «القذافي» بلهجته وحركاته وملامحه، ثم صارخاً ومزمجراً وموبخاً وضارباً حاشيته ومرافقيه ومرتزقته. ويعود في اللوحة الأخيرة إلى بلده لبنان ليقول عنه إنه يعيش «زنقة» فعلية، لا «زنقة قذافية»، يلعب لعبة الحرب الأهلية التي أكلت أبناءه، وأرغمتهم على حمل السلاح، رغم عدم درايتهم بكيفية استعماله. ويختم العرض بإطلاق صرخة تحذير للثورات العربية من الوقوع في فخ الحروب الأهلية والفتنة والتقسيم، وكأن بؤرة اهتمام المسرح هي إرسال رسالة إلى المتلقي فقط، وإهمال خصائصها البنيوية، أو بلاغتها وجمالياتها.

وسع طريق: الصراع بين الفلول والثوار

عدّ بعض النقاد في مصر عرض «وسع طريق» لفرقة «يناير تياترو» بأنه من أفضل العروض بعد الثورة، وهو يكشف عن الصراع بين بقايا النظام السابق في مصر والثوار، ويلقي

بظلاله على ثورتي تونس وليبيا. وتمثّل الشخصيات التي تدور حولها الأحداث مثقفين وفنانين كانت لهم مصالح مع النظام، وأرادوا ركوب الثورة لكي لا يخسروا مصالحهم وتُلصق بهم تسمية فلول النظام، حيث يحاولون، من وجهة نظر العرض، أن يحسنوا صورهم في الشارع المصري في حين يسعون في الخفاء إلى الحفاظ على مصالحهم التي كسبوها من النظام السابق، ويفسحون لأنفسهم طريقاً للوصول إلى السلطة. وثمة شخصية أخرى في العرض هي شخصية الفلاح الصعيدي البسيط، الرمز التقليدي لعامه الشعب المصري، الذى يواجه تجاهلاً مستمراً من الأنظمة الحاكمة، وليس له هدف سوى رغبته في الحفاظ على وطنه المتمثل في منزله الصغير، وهو مثال للأغلبية الصامتة التي لا تنتمي إلى جماعات أو أحزاب سياسية أو جمعيات، ويكشف من خلال تلقائيته وبساطته وخفة ظله الحرب الدائرة بين بقايا الأنظمة المخلوعة والثوار في إطار كوميدي استعراضي، ليجد نفسه بين رؤساء تحرير صحف ومقدمي برامج شهيرة وأصحاب أيديولوجيات وسياسيين يستغلون الثورة، ويحوّلون مسارها لتحقيق مكاسب شخصية حتى يصبح الثائر الحقيقي هو المستهدف من هؤلاء لخطورتة على مآربهم.

الثورة غداً تؤجَل إلى البارحة: مواكبة نبض الشارع

في الخامس والعشرين من نيسان 2011، قدّم الشابان السوريان التوأم أحمد ومحمد ملص عرضاً مسرحياً قصيراً لا يتجاوز نصف ساعة، في غرفة نومهما بحي العدوي الدمشقي، عنوانه «الثورة غداً تؤجّل إلى البارحة». وهو أول عرض مسرحي داخل سوريا، وليس خارجها، يتجرأ على مقاربة موضوع خطير هو المظاهرات والاحتجاجات التي تشهدها المدن السورية، ويواكب نبض الشارع اليومي المطالب بالتغيير والديمقراطية والإصلاح، منطلقاً منه إلى أحد مراكز الشرطة، التي تمثّل أداة السلطة في قمع هذا الحراك الشعبي ومواجهته بالعنف، لانتقاد تعاملها مع المحتجين. تتحاور في العرض شخصيتان نمطيتان ملتزمتان بالمطلوب منهما، هما: ضابط شرطة (أدى دوره أحمد) ومتظاهر (أدى دوره محمد)، كل من منظوره، فيختلفان ويضحكان ويبكيان ليكشفا بهدوء عن الإنسان الحميمي الموجود في داخل كل منهما، في سياق هذه المقاربة يتطرق العرض إلى خطابي الرئيس السوري، ودور الفيس بوك في تأجيج انتفاضة الشباب، وموضوع التعددية الدينية والتسامح الديني في سوريا، ويوجه انتقادات لاذعةً الى أعضاء مجلس الشعب، والإعلام الرسمي، محملين ايّاه مسؤولية ما يحدث من غموض كبير، فهو لم يأخذ رأي المواطنين، ولم تكن لديه أي مصداقية في الطرح، وقنواته لا تصلح إلا للأطفال.

ينتمي عرض «الثورة غداً تؤجّل إلى البارحة»، إلى ما يُعرف بـ «مسرح الغرفة» الذي اشتهر به المخرج الروسي تايروف، وهو مسرح يعطي الفرصة للممثل بأن يكون السيد الوحيد في التجربة المسرحية. ورغم بساطته، فقد كان محاولةً لكسر النمط المألوف من المسرح السياسي الذي عرفته سوريا بعد نكسة حزيران، فهو لا ينتقد ظواهر في الممارسة السياسية في مشاهد منفصلة، أو مترابطة مثل الانتقاد الذي يوجه الى المحسوبية، والرشوة، وانقطاع الكهرباء، وعدم وضع الشخص المناسب في المكان المناسب، واستغلال المنصب لأغراض شخصية... إلخ، وهي الموضوعات التي قاربها مسرح الشوك، ومسرح دبابيس، ومسرح الكباريه السياسي بشكل عام، وفي الوقت ذاته، لم يبتعد العرض كثيراً عن العديد من التجارب السورية التي تدور في مناخ مهيأ للثورة على كبت الحريات والفساد والرشاوى والظلم والاستغلال، سواء كانت أحداثها معاصرةً، أو تقع في إطار التاريخ ليجري إسقاطها على الحاضر، مثل بعض مسرحيات سعد الله ونوس التي تناولت العلاقة المتوترة بين المواطن والسلطة، ومسرحية «الحمام لا يحب الفودكا» لمحيي الدين اللاذقاني التي تُعد التجربة المسرحية السورية الأكثر جرأةً في مقاربة علاقة المواطن بالسلطة، وفضح أنظمة الحكم الشمولية.

«الأب» في شعر محمود درويش

◄ د. يحيى البشتاوي

شكل عالم الشاعر محمود درويش الأسري تأثيراً بارزاً في تجربته الشعرية ورؤيته الإنسانية، وقد وظفها الشاعر بإيحاءاتها ورموزها في نصوصه الشعرية، ولما كانت هذه الشخصيات الأسرية أثيرة لدى الشاعر، لصيقة بقلبه ووجدانه، فإنه ظل يُكِنُّ لها كثيراً من الحب والحنان، ذلك أن ما ألحقته النكبة بهذه الشخصيات من آلام وشقاء، وما فرضته عليهم من عذابات كثيرة، تركت جرحاً عميقاً في نفسه، ظل مفتوحاً وطرياً حتى اللحظة الأخيرة؛ لذا نراه يترجم هذه الأحاسيس والعواطف، ويجسّد حبه ووفاءه لها بإهداء أحد دواوينه وهو «لماذا تركت الحصان وحيداً» إلى ذكراهم، إذ يقول: إلى ذكرى الغائبين: جدي: حسين، جدتي: آمنة، وأبي: سليم، وإلى الحاضرة: حورية، أمي (1).

وتُعدّ شخصية الأب من أكثر الشخصيات حضوراً في فضاء النص الشعري لدى درويش بصورها ودلالاتها المتنوعة؛ بوصفهما من أبرز المؤثرات التي شكلت عالمه الأسري، وكان لها دور فاعل في تشكيل شخصيته، وقد أخذ مساحة واسعة في تجربته الشعرية، ودلالة الأب في شعره هي الإنسان الفلسطيني وليس الأب العضوي، وهي دائماً (توحي بالإنسان الباذل حيث يأخذ الأب رمزاً..)(2)، وقد برز الاهتمام بصورة الأب واضحاً جلياً منذ البواكير الشعرية الأولى لدرويش، وظل هذا الاهتمام متواصلاً حتى المرحلة الأخيرة من تجربته الشعرية، فجاءت صورته قريبة من الواقع، إذ لم يخيّب الأب طموحات أبنائه وأحلامهم، حينما أبقى على دوره في مقاومة المحتل لتحرير ما اغتصب من الأرض، فلم يغفل الشاعر صورة الأب، ولم يسقطها من موقفه ورؤيته.

> شخصية الأب من أكثر الشخصيات حضوراً في فضاء النص الشعري لدى درويش بصورها ودلالاتها المتنوعة.

ومن يتأمل السيرة الذاتية للشاعر محمود درويش، يتبين له أنه ولد في قرية البروة، وهي قرية صغيرة تقع شرقي عكا، تميزت بأرضها الخصبة، ومزروعاتها من الزيتون والحبوب

◄ كاتب وأكاديمي أردني.

والخضروات، وهكذا نشأ الشاعر نشأة ريفية من عائلة معنية بالأرض بالدرجة الأولى، ولا شك أن هذه النشأة الريفية قد انعكست في كثير من قصائده الشعرية، وتجلت في رسم ملامح صورة أبيه.

إن التركيب الداخلي لأسرة (درويش) الصغيرة يُظهر أن (محمود) هو الابن الثاني لأسرة تتكون من ثمانية أفراد: خمسة أولاد وثلاث بنات، ولا يوجد بين أفراد هذه الأسرة من يهتم بالأدب إلا الابن البكر أحمد، ومحمود، وزكي، ولأحمد الفضل في توجيه اهتمام (محمود) نحو الأدب، أما الأب فهو فلاح فلسطيني كان يملك بعض الأراضي في قرية (البروة) التي هجّره الاحتلال الصهيوني منها، وهو في قرية (الجديدة) لا يملك شيئاً، واسم الأب (سليم درويش)، أما الأم فهي من قرية (الدامون) وكان والدها (أديب البقاعي) مختاراً، أي عمدة لقرية الدامون، وهذه الأم سيدة فلسطينية لا تقرأ ولا تكتب (3). وهكذا فإن صورة الأب ضمن سياقها الواقعي كما رسمها الشاعر، تكشف أن الأب ينتمي إلى أسرة قروية تشتغل بأرضها، وتلتصق بها، وقد ارتبطت مفردات هذه الصورة بالأرض وعناصرها من تراب وأشجار ومحراث، ففي قصيدة (بطاقة هوية) يعرض لنا (درويش) صورة الأب المكافح المعبّر عن كل أب فلسطيني، عاش مأساة الاحتلال والتهجير، وهو يجادل الحاكم العسكري، بعد أن فقد أرضه وتحوّل إلى العمل في محجر ليجمع قوت عياله بشرف ونزاهة، يقول:

(سجّل!

أنا عربي

وأعمل مع رفاق الكدح في محجر

وأطفالي ثمانية

أسل لهم رغيف الخبز،

والأثواب والدفتر

من الصخر..

ولا أتوسل الصدقات من بابك

ولا أصغر

أمام بلاط أعتابك

فهل تغضب؟) (4).

ولم يتوقف الشاعر عند ذلك، بل عبّر عن عمق انتماء أبيه وجده إلى الأرض التي شكلت بالنسبة لهما عنواناً للشموخ والتحدي، واستمر بتحذير المغتصب من ثورة كبيرة إذا تمادى في ظلمه وطغيانه لأبناء هذا الشعب:

(سجّل

أنا عربي

سلبت كروم أجدادي

وأرضاً كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي

ولم تترك لنا.. ولكل أحفادي

سوى هذي الصخور..

فهل ستأخذها

حكومتكم.. كما قيلا!؟

إذن!

سجل برأس الصفحة الأولى

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكني.. إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي

حذار.. حذار.. من وجعي

ومن غضبي!!) (5)

وهكذا، قام الشاعر بتصوير أبيه هنا بأبهى صوره العربية الأصيلة؛ من شموخ وصلابة وكرم وتعلق بالأرض، وهو يعيش مشاعر تبعث على الفخر والاعتزاز لإعجابه بأبيه وجده وأسرته، وهذا بحدّ ذاته يدل على اعتزاز الشاعر بعروبته وبانتمائه الفلسطيني.

وفي قصيدة (أبي) يظهر الأب وقد غض طرفه عن القمر بوصفه رمزاً للأحلام والخيالات الساحرة، واتجه إلى الأرض منطلقاً من كونه واقعياً لا خيالياً، فهو يتمسك بالأرض والتراب الذي يعيش فوقه، مقاوماً كل محاولات التهجير والاقتلاع.

ومن خلال إشارات التناص الأسطورية أظهر الشاعر الهجرة والضياع عبر نماذج مستقاة من ملحمة (الأوديسة) للشاعر اليوناني (هوميروس)، وقد اتخذ من شخصية (أوديسيوس) (6) الأسطورية صورة للتعبير عن شخصية الأب بدلالتها الواقعية، إذ إنّ الأب في كلتا الحالتين قد جاء فلاحاً، قال (درويش):

(كان أوديس فارساً

كان في البيت أرغفة

ونبيذ، وأغطية

وخيول، وأحذية

وأبي قال مرة

حين صلى على حجر:

غض طرفاً عن القمر

واحذر البحر.. السفر) (7).

وهكذا فإن الأب يرى في سفر الابن ضياعاً له، وبخروجه من وطنه سوف تتعمق مأساة هجرته ورحيله عن الوطن، لذلك، فهو يدعو للتمسك بالأرض والانغراس فيها رغم الجفاف والقحط والجوع، ويظل الأب متعلقاً بأرضه، صابراً على ممارسات الاحتلال كصبر أيوب:

(فروى لي أبي.. وطأطأ زنده:

في حوار من العذاب

كان أيوب يشكر

خالق الدود.. والسحاب!

خلق الجرح لي أنا

لا لميت.. ولا صنم

فدع الجرح والألم

وأعنّي على الندم !

مرّ في الأفق كوكب

نازلاً.. نازلاً

وكان قميصي

بين نار، وبين ريح

وعيوني تفكر

برسوم على التراب

وأبي قال مرة:

الذي ما له وطن

ما له في الثرى ضريح

ونهاني عن السفر!)(8).

إن (درويش) في هذه القصيدة قد عبّر عن الشعور الداخلي المؤلم الذي اكتنف الإنسان الفلسطيني في ظل محاولات الإبعاد والتهجير من الوطن، وهو بذلك قد اتخذ من شخصية الأب رمزاً للتعبير عن الضمير الفلسطيني الذي ينادي بضرورة التشبث بالأرض، ومقاومة العدو ومحاولاته في اقتلاع أبناء الوطن من أرضهم.

اتخذ درويش من شخصية الأب رمزاً للتعبير عن الضمير الفلسطيني الذي ينادي بضرورة التشبث بالأرض، ومقاومة العدو.

إن صيغة التأدب والاحترام في الحوار بين الأب والابن (الشاعر) هي صيغة ملازمة لقصائد (درويش) الذي يوصف بأنه كثير الخجل، وقد تحدث (درويش) مراراً عن صفة الخجل بوصفها صفة ملازمة لأفراد العائلة، حيث قال في حوار سابق: (أما إخواني فنحن أشقاء غريبو الأطوار، على أننا كلنا شديدو الخجل، نحب بعضنا البعض وعندما نلتقي لا نتكلم، لقد زارني أخواي مع زوجتيهما منذ سنتين في باريس وجدتني أتكلم معهما عبر زوجتيهما، ما زالوا حتى الآن خجولين، علاقة خجل متبادل..)(9)

وإذا كان الخجل في لقاء الأشقاء بهذه الصورة، فإنه لا بد وأن يكون أمام الوالدين بصورة أعمق بكثير من ذلك، وهذه المواقف ظهرت واضحة في كثير من قصائد (درويش) لا سيما تلك التي سيطر عليها المنحى الصوفي.

في قصيدة (أنا يوسف يا أبي) وظف (درويش) قصة سيدنا يوسف، عليه السلام، التي وردت في القرآن الكريم للتعبير عن موقف وقضية ترتبط بالواقع الفلسطيني، حيث جاء توظيفه للقصة ضمن بنى فكرية تقوم على صيغ من التأدب والاحترام في حوار الابن مع أبيه، وإذا كان الشاعر في هذه القصيدة قد عبّر عن صورة الفلسطيني المحاصر الذي يقاوم العدو وحيداً من خلال تخفيه خلف شخصية سيدنا يوسف، فإن الأب قد عبّر عن القيم والمبادئ والتاريخ.

لقد تعددت دلالات الأب في هذه القصيدة، فهو والد الشاعر، وهو الشعب الفلسطيني، قال الشاعر:

(أَنا يوسفٌ يا أَبي.

يا أَبي، إخوتي لا يحبُّونني،

لا يريدونني بينهم يا أَبي.

يَعتدُون عليَّ ويرمُونني بالحصى والكلامِ

يرِيدونني أَن أَموت لكي يمدحُوني

وهم أَوصدُوا باب بيتك دوني

وهم طردوني من الحقلِ

هم سمَّمُوا عنبي يا أَبي

وهم حطَّمُوا لُعبي يا أَبي

حين مرَّ النَّسيمُ ولاعب شعرِي

غاروا وثارُوا عليَّ وثاروا عليك،

فماذا صنعتُ لهم يا أَبي؟)(10).

ويعرض الشاعر في قصيدته لعدالة القضية التي يدافع عنها (يوسف)، ويظهره على أنه شخص مسالم مع المحيط، ولا يجد الخلاص إلا من خلال شكواه وتذمره للأب:

(الفراشات حطَّتْ على كتفيَّ،

ومالت عليَّ السَّنابلُ،

والطَّيْرُ حطَّتْ على راحتيَّ

فماذا فعَلْتُ أنا يا أَبي،

ولماذا أنا؟

أَنتَ سمَّيتني يُوسُفاً،

وهموا أَوقعُونيَ في الجُبِّ، واتَّهموا الذِّئب؛

والذِّئبُ أَرحمُ من إخوتي..

أبتي! هل جنَيْتُ على أَحد عندما قُلْتُ إنِّي:

رأَيتُ أَحدَ عشرَ كوكباً، والشَّمس والقمرَ، رأيتُهُم لي

اجدين؟)(11).

إن صورة الفلسطيني في قصيدة (أنا يوسف يا أبي) هي أقرب إلى التعبير عن حالات الاستلاب والضياع والفوضى، فهي صورة أقرب إلى اليأس اللحظوي الذي سرعان ما يتجدّد خلفه الفعل المرتبط بحركة الوجود.

وقد عبّر الأب عن الوطن في عدد من قصائد (درويش)، إذ إنه في قصيدة (رب الأيائل، يا أبي.. ربها) وظف الشاعر الأيّل، وهو نوع من الغزلان شبيه بالبقر الوحشي، ليقرنها بالأب الذي فسّر سياقياً بالوطن، فالشاعر هنا يحدد هويته وكينونته الفلسطينية من خلال ارتكازه على تاريخ حقيقي مرتبط أساساً بالأرض، فقد سبق وجوده وجود مظاهر الحياة الأخرى من شجر وزرع وحرث. وهذا الإعمار المادي للأرض هو الذي يؤكد الأسبقية التاريخية لهوية الفلسطيني الفردية، والأرض هنا ليست مجرد موطن للإقامة والسكن،

صورة الفلسطيني في قصيدة (أنا يوسف يا أبي) أقرب إلى اليأس اللحظوي الذي سرعان ما يتجدّد خلفه الفعل المرتبط بحركة الوجود.

وإنما أيضاً مصدراً للبقاء والاستمرارية، لذا فإن الفلاحة هي سمة الفلسطيني التي من خلالها يعبّر عن ارتباطه بالأرض، وهي سمة وميزة تميز الفلسطيني عن «الإسرائيلي» المحتل، ويؤكد درويش من خلالها على صيرورة الانسان الفلسطيني، فهي متوارثة عبر الأجيال المتعاقبة، ولن يقبل أن يسقط هذا المميز لصالح ميزات أخرى، لأن ذلك يعني تخليه عن مرتكز من كينونته، ودرويش في تأكيده السمة الفلاحية للفلسطيني، إنما يوظف الأشياء في بيئته ويتعامل معها ليعبّر من خلالها عن مكنوناته ومقاصده:

(مستسلماً لخطى أبيك ذهبت أبحث عنك يا أبتي هناك

عند احتراق أصابعي بشموع شوكك، عندما

كان الغروب يقص خروب الغروب، وعندما

كنا -أنا وأبوك- يا أبتي وراءك والديك

أنت المعلّق فوق صبّار البراري من يديك

وعليك صقر من مخاوفنا عليك

وعليك أن ترث السماء من السماء

وعليك أرض مثل جلد الروح تثقبه زهور الهندباء

وعليك أن تختار فأسك من بنادقهم عليك

وعليك أن تنحاز، يا أبتي، لفائدة الندى في راحتيك)(12).

ومثلما تعدّدت دلالات الأب في قصائد (درويش) السابقة، تعدّدت دلالاته، أيضاً، في هذه القصيدة، ليوزع دلالياً بين أب الشاعر الحقيقي وبين الوطن، (وبهذا الفهم لدلالة الأب، فإنه يسهل تبين إيحاءات صور البعث والبلاد المبثوثة في القصيدة، وعلاقتها بالأيائل. وقد لوحظ أن اللازمة الشعرية: (لغز هو الميلاد) وما يليها من صور شعرية متوالدة من ذلك المعنى -تتلى بالأيائل- مما يدعو إلى استنتاج علاقة الأيائل دلالياً بالبلاد)(13)، لا سيما وأن الأيائل قد عبّرت هنا عن السمة الفلاحية للأب التي لا يريد أن يتوقف بوظيفته عندها، حيث يغض الطرف عن الأيائل، ليوجّه اهتمامه للحصان الذي يعبّر عن المقاومة وكل معاني العزة والخير والبركة:

(فمتى ولدنا يا أبي ومتى نموت؟ فلا يجيب، هو الخجول

والوقت ملك يديه يرسله إلى الوادي ويرجعه إليه

وهو الحديقة في مهابتها البسيطة. لا يحدثني عن التاريخ في

أيامه: كنا هنا قبل الزمان وههنا نبقى، فتخضرّ الحقول

رب الأيائل.. ربما في ساحة الدار الكبيرة يا أبي!

فيغض عني الطرف. يصلح غصن دالية. يقدم للحصان شعيره

والماء. يعرفه على مهل، يلاطفه ويهمس: يا أصيل)(14).

إن مفردة الأب قد تعدّدت دلالاتها في شعر (درويش)، إذ عبر عنها الشاعر بتوظيفه للأديان والأساطير ضمن بنى شعرية متعددة، تحفل بالصور والاستعارات. وتطورت صورته في وعي الشاعر ورؤيته الإنسانية؛ من أب فلاح متشبث بأرضه، إلى لاجئ يقيم على تخوم جنّته المفقودة، حزيناً مستسلماً، ملوماً من جهة «الابن»على بعض مواقفه، إلى شخصية مقاومة ثائرة مناضلة، وهذا التطور متصل بتطور الفن الشعري لدى الشاعر، ففي الوقت الذي تجلت فيه ملامح «الأب» في صورة مباشرة واضحة المعالم قريبة التناول، فإنها تطورت إلى شخصية مبنية على الإيحاء والتكثيف والدرامية في رسم أبعادها وملامحها، مع توظيف التقنيات الحداثية من صور شعرية ورموز وتصوير سردي وحوار درامي(15).

الهوامش:

1- حمدان، عبد الرحيم، صورة الأب والأم في شعر محمود درويش، دراسة منشورة على الانترنت بتاريخ 8 آب 2011.

2. الديك، نادي ساري، جراحات حيفا عذابات الكرمل: الشكل والمضمون في شعر محمود درويش، عكا، مؤسسة الأسوار، د.ت، ص36.

3. النابلسي، شاكر، مجنون التراب – دراسة في شعر وفكر محمود درويش، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 1987، ص 182.

4- درويش، محمود، ديوان محمود درويش – ديوان أوراق الزيتون، المجلد الأول، بغداد، دار الحرية للطباعة والنشر، 2000، ص 36.

5- المصدر نفسه، ص37.

6. أوديسيوس: أو يوليسز هو ملك إيثاكا الأسطوري، ترك بلده كي يكون من قادة حرب طروادة، وهو صاحب فكرة الحصان الذي بواسطته انهزم الطرواديون، وبعد فوزهم بالحرب فقد أوديسيوس صديقاً عزيزاً، فأخذ يلعن الآلهة، فغضب منه إله البحر بوسيدون فعاقبه بأن تاه في البحر عشر سنين لاقى فيها أهوالاً كثيرة. وقد ذكرت قصته في حرب طروادة في ملحمة الإلياذة لهوميروس، وهو، أيضاً، بطل ملحمة الأوديسة لهوميروس.

7- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، م1، ديوان عاشق من فلسطين، ص 70.

8- المصدر نفسه، ص 70.

9- النابلسي، شاكر، مجنون التراب...، ص(197 – 198).

10- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، م2، ديوان ورد أقل، ص 504.

11- المصدر نفسه، ص 504.

12- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، م2، ديوان أرى ما أريد، ص516.

13- أبو خضرة، سعيد جبر محمد، تطور الدلالات اللغوية في شعر محمود درويش، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، 2001، ص (82 - 83).

14- درويش، محمود، ديوان محمود درويش، م2، ديوان أرى ما أريد، ص516.

15. حمدان، عبد الرحيم، صورة الأب والأم في شعر محمود درويش.

مظاهر الرحمة في طَرَديّات الشعراء القدامى

د. عبد الكريم الرحيوي

تأتي هذه الدراسة لتسلط الضوء على تلك المعاملة التي يعامل بها القناصُ البشري مقنوصَه من حيوان البراري في إطار علاقة مرتبطة بالموت والحياة لا تخلو معها عاطفة الرفق. ذلك أنه وإن كان هذا القناص متعطشاً إلى سفك دم طريدته والنيل منها؛ إلا أنه لا يسمح لنزوة القتل أن تأتي على ما أودعه الله سبحانه وتعالى في قلبه من سحائب الرحمة وخلجات العطف، تدفعه إلى إهمال هدفه فرصة تحقيق آخر أمانيه.

وسنحاول، في هذه العجالة، أن نتبين مظاهر تلك الرحمة في مشاهد الطرد عند شعراء العصر الجاهلي أولاً، على أن نقاربها في ضوء التجربة الشعرية لدى الشعراء الذين دانوا الإسلامَ واطّلعوا على أسرارِ ونسماتِ الرحمة الربانية بمحكم كتاب الله المبين، وما أوثر عن النبي الكريم صلى الله عليه وسلم من أقوال وأفعال تدعو إلى الرحمة وتحض عليها.

الرحمة عاطفة وجدانية تدفع صاحبها إلى إبداء شعور الرقة والعطف والبرّ اتجاه كائنات الأرض ومخلوقاتها، وهي جبلّة في طبع الإنسان والحيوان مع اختلاف درجتها من مخلوق إلى آخر بحسب جنس هذا المخلوق، وطريقة ومجال عيشه.

والطرد معناه مطاردة الصيد للتمكن منه ونيله، وسمي كذلك لحمله معنى المطاردة والمتابعة من موضع إلى آخر طارداً ومطروداً.

جاء في معجم العين للفراهيدي: «والطرد: مطاردة الصيد، أي علاج أخذه. والطريدة: صيد أقبلت عليه الكلاب والقوم يطردونه ليأخذوه»(1).

واعتبره الزمخشري من المجاز فقال: «طَرَدَ العدوُّ طريدة وطرائد وهي النَّعم يغير عليها فيطردها. ومن المجاز: خرج يطرد حُمُر الوحش أي يصيدها. وبيده مِطْرَدٌ: رمح قصير يطعنها به... وقال أبياتا في الطرد أي في الصيد»(2).

أولا- مظاهر الرحمة في طَرديات الجاهليين

اتّسم الإنسان بسمات الرحمة قبل بزوغ فجر الإسلام، وإن كانت درجة تلك الرحمة لا تقاس بها في قلب الإنسان الذي اهتدى قلبه بنور الإسلام وهديه. وقد نقلت إلينا أشعار العرب في فترة ما قبل البعثة النبوية أخباراً تكشف عن تمكن الرحمة من قلوبهم في علاقتهم بباقي الكائنات التي كان لوجودها في بيئتهم ضرورة تحفظ لهم حياتهم، ومن تلك الكائنات صنوف الحيوان الذي استهدفته سهامهم بالقنص لتأمين حاجاتهم الغذائية والكسائية بلحمه وجلده.

باحث وأكاديمي من المغرب.

إن قراءة عابرة للتراث الشعري الجاهلي تقودنا إلى تلمس مواطن رحمة القانصِ مقنوصَه أو المطية التي يصحبها لتحقيق فعل القنص، فقد «كان القانص متصفاً بالصبر والروية والتأني؛ بل وبالرحمة والعطف على المقنوص قبل رميه»(3). ولئن حاولنا حصر أهم مظاهر الرحمة من خلال تلك المواطن فإننا نجدها تتحقق في العناصر الثلاثة الآتية:

1- مجاهرة المقنوص بدل مخاتلته:

يعتبر عنصر المباغتة في مشاهد الطرد أهم عناصر الإيقاع بالمقنوص وتقليل فرص نجاته، وشعر العرب الجاهلي حافل بتصوير مشاهد مباغتة الطارد المطرودَ. ولكن عاطفة الرحمة التي تحركت بها مشاعر بعضهم جعلتهم يعدلون عن المخاتلة والمخالسة إلى المجاهرة والمبارزة وجهاً لوجه.

ومن تلك المشاهد ما صوّره علقمة الفحل في قوله:

إذا ما اقْتَنَصْنا لمْ نُخاتِلْ بِجُنَّةٍ

ولكنْ نُنادي مِنْ بَعيدٍ: أَلا ارْكَبِ (4)

قال الدكتور حنّا نصر الحتي، معلقاً على هذا البيت: (الشاعر بهذه الصورة الفنية يخالف أكثر الصور الفنية المعروفة عن القنص، لأن العادة المتعارف عليها في الصيد هي أن يختبئ الصياد في ناموسه قرب الماء فيتحسّس قوسه ويحكم السهم المريش فيه ويخفي الصوت)(5).

ومثله قول زهير بن أبي سُلمى:

إذا ما غَدَوْنا نَبْتَغي الصَّيْدَ مَرَّةً

متَى نَرَهُ فَإِنّنا لا نُخاتِلُهْ (6)

قال الأعلم الشنتمري في شرحه: (لا نخاتل الصيد: أي لا نُسارقه ولا نكيده، ولكن نجاهره)(7).

ولزهير في موضع آخر من القصيدة نفسها ما يحمل هذا المعنى، وهو قوله:

فقالَ أَميري: ما تَرى رأْيَ ما نَرى

أَنَخْتِلُهُ عَنْ نفسِه أَمْ نُصاوِلُهْ ؟ (8)

فقول رفيقه يشاوره ويأخذ رأيه: «ما ترى رأي ما نرى... إلخ»، يقصد به الخيار بين الكيد للمقنوص وبين المجاهرة والمواجهة، وفي ذلك ما يشي بجنوح الشاعر العربي أحياناً لخيار المجاهرة، وهو خيار يمنح الطريدة نسبة 50 % من فرص النجاة في مقابل 50 % أخرى من الوقوع، وهو خيار عادل إذا ما قورن بالكيد والمخادعة الذي تتلاشى معه نِسب الإفلات من سهم الموت المتربص.

ونجد شبيه هذا المعنى في قول عمرو بن معد يكرب:

فَنَادانَا: أَنَكْمُنُ أَمْ نُبادي ... فَلَمّا مَسَّ حالِبَهُ القَطيعُ

أَرَنَّ عَشيّةً فَــاسْتَعْجَلَتْهُ ... قَوائِمُ كُلُّها رَبِذٌ سَطُوعُ (9)

فمن خلال هذه النماذج المحدودة يمكن تلمّس عاطفة الشفقة التي دفعت الإنسان العربي إلى مجاهرة الطرائد ومباداتها بدل نصب الكمائن لها وكيدها بمكائد تأخذها على حين غرّة، وذلك قبل أن يبزغ فجر الإسلام فيدلّه على القيم الخُلُقية الرفيعة لتلك الملَكة النبيلة التي تلين بها القلوب وترقّ لها النفوس.

2- إمهال المقنوص للارتواء بدل قتله على عطش:

حرص الشاعر العربي في العصر الجاهلي في بعض المواقف التي يكون فيها كامناً للطريدة عند موارد الماء على امتلاك الصبر وضبط النفس التي تتشوق إلى التمكن من الهدف، وذلك بجنوحه للتمهّل والتروّي ما أمكن حتى يشبع الحيوان المستهدَف عطشه ويشفي غليله من الماء. وهو سلوك

يبدي مشاعر الرحمة من خلال إحساس القانص بالحاجة النفسية والبدنية للمقنوص من نعمة الماء؛ إذ يعدل عن قتله وغصة العطش تحرق قلبه، إنه يحقق له بذلك التمهل آخر تمنياته من الحياة قبل القتل، خصوصاً وأنه قطع المسافات الطوال ليصل إلى مورد آمن يطفئ فيه لظى الظمإ الحارق.

حرص الشاعر العربي في العصر الجاهلي على امتلاك الصبر وضبط النفس حتى يشبع الحيوان المستهدَف عطشه ويشفي غليله من الماء.

ومن نماذج هذه الرحمة التي فاضت بها قلوب الصيّادين إزاء الوحيش الذي قاده العطش إلى موارد الحياة ومكائد الموت في آن، قولُ امرئ القيس يصف رامياً:

قَدْ أَتَتْهُ الوَحْشُ وارِدَةً   فَتَنَحَّى النَّزْعَ في يَسَرِهْ

فَرَماها في فَرائِصِها   بِإزاءِ الحَوْضِ أَوْ عُقُرِهْ (10)

قال الشارح: (وإنما يصف أن هذا الرامي أرصد للوحش عند الماء، حتى إذا وردت واطمأنت رماها وأصاب مقاتلها)(11).

ومن رحمة القانص وتخيّره التمهّل بدل العجلة إلى أن يقضي الحيوان من الماء وَطَرَه، قول أوس بن حجر:

فَأَمْهَلَهُ حتّى إذا أَنْ كَأَنّهُ

مُعاطِيَ يَدٍ مِنْ جَمَّةِ الماءِ غارِفُ

فَأَرْسَلَهُ مُسْتَيْقِنَ الظَّنِّ أَنّهُ

مُخالِطُ ما تحتَ الشَّراسِيفِ جائفُ (12)

قال أبو حاتم: «حتى إذا أنّ» أي حتى اطمأنّ. وقال أبو عبيدة: «حتى أنّ» باب، أي حتى اطمأنّ وصار في الماء بمنزلة المعاطي الذي يتناول فيه (13).

ولكعب بن زهير صورة طردية تنبض بالرحمة، وفيها يقول:

فأمسكَ ينظرُ حتى إذا   دَنَوْنَ من الرّيِّ أو قد رَوِينا

تَنَحّى بصفراءَ مِنْ نَبْعَةٍ   على الكَفِّ تَجْمَعُ أَرْزاً وَلِينا (14)

وتبقى أجمل صورة تتجلى فيها، بكل وضوح، مشاعر الرحمة والعطف على المقنوص تلك التي رسمها الحطيئة، وهي صورة تكشف بجلاء أحاسيس الشفقة التي انتابت القانص وهو يترقب قطيعاً من حمر الوحش يقصد مورد ماء.

وتتجلى طرافة الصورة في مجموع سياق النص: ذلك أن القانص ترك خلفه ضيفاً ينبغي إكرامه، وعجوزاً تحضن ثلاثة من الصبية لم يذوقوا الطعام ثلاث ليال، ثم إنه مُخَيَّر بين اقتراح ابنه القاضي بذبحه ليطعمَه ضيفه حتى لا يعتذر له بالعُدم والحاجة خوفاً من أن يرميهم الضيف بالبخل بين الناس. وكل هذه الأحوال المحيطة بالقانص- وقد رأى قطيع الحُمُر- لم تُخْلِ قلبه من الرحمة، فآثر التروّي إلى أن تتروّى الطرائد. وفي ذلك يقول الحطيئة:

وقالَ هَيَا ربّاهُ ضيفٌ ولا قِرًى؟

بِحقّكَ لا تحرِمْهُ تَا الليلةَ اللحمَا

فبينَا هما عَنَّتْ على البُعْدِ عانةٌ

قَدِ انتَظَمَتْ مِنْ خلْفِ مِسْحَلِها نَظْما

عِطاشاً تُريد الماءَ فانْساب نَحْوَها

على أنّهُ منهــا إلى دمِها أَظْما

فَأَمْهلهــا حتى تَرَوّتْ عطاشُها

فَأَرْسلَ فيها مِــنْ كِنانَتِه سهما

فَخَرَّتْ نَحوصٌ ذاتُ جحشٍ سمينةٌ

قدِ اكْتَنَزَتْ لحماً وقدْ طبَقت شحما (15)

3- الرفق بالمطية عوض إجهادها:

يحتاج القانص إلى عُدّة ضرورية منها المطية المدرّبة والرُّفقة الماهرة والسلاح الذي أفنى الصانع وقته في صنعه وإتقانه. وسنكتفي ها هنا بمشهد طرَديّ واحد تتبدّى فيه ملامح رحمة القانص بمطيته وعدم إجهادها على العدْو، من جهة، حتى لا توقعه فتكسرَ عظامه، ومن جهة أخرى، رفقاً بها وإشفاقاً على ما تحتمله طاقتها.

وهذه الصورة- ويمكن وضع اليد على مثيلاتها في شعر شعراء العصر الجاهلي- لامرئ القيس يصف فيها فرساً يمتطيها غلام، ويطارد قطيعاً من الوحش فيقول:

كأنّ غُلامي إذْ عَلا حالَ مَتْنِه

على ظهرِ بازٍ في السماءِ مُحلّقِ

رأى أرنباً فانقَضَّ يهوي أمامهُ

إليها، وجَلاَّها بطَرْفٍ مُلَقْلِقِ

فقلتُ له: صَوِّبْ، ولا تُجْهِدَنَّهُ

فَيُذْرِكَ مِنْ أعلى القَطاةِ فَتَزْلَقِ (16)

فهو يشبّه سرعة هذه الفرس بسرعة طائر البازي الكاسر يهوي من العلياء على أرنب، ثم ينبّه غلامه إلى ضرورة التخفيف عن المطية، وأخذ عفوها في العدو دون إجهادها وتحميلها ما لا طاقة لها به، وفي ذلك نسيم من نسائم الرحمة الربانية التي أودعها في قلوب العباد، لتعطف عن باقي أصناف خلقه.

4- اقتسام الزاد مع الذئب:

عُرف الذئب بمكره وافتراسه للّواحم بما فيها الإنسان. والقرآن الكريم يصوّر هذا الحيوان على لسان إخوة يوسف تصويراً يدل على أنه آكل لحوم بشر قبل أن يبرأ من ذلك مع ظهور يوسف من جديد. ولكن الإنسان العربي قد وجد في هذا الحيوان، أحياناً، أنيساً لوحدته في البراري، فقاسمه الكلام والطعام.

فامرؤ القيس في بعض الأبيات من معلقته، التي يضيفها بعضهم إليه وينسبها بعضهم الآخر إلى تأبط شراً، نلمس الشاعر يقاسم الذئب الكلام من خلال محاورة تحمل دلالات الوحدة والتيه في كُلٍّ. تقول الأبيات:

ووادٍ كجــــوفِ العيرِ قفرٍ قطعتُه

به الذئب يعوي كالخليعِ المُعَيَّلِ

فقلتُ له لمّــا عـــوى: إنَّ شأننا

قليلُ الغنـــى إنْ كُنْتَ لمّا تَمَوَّلِ

كِلانا إذا مــــا نالَ شيئاً أفاتَهُ

ومَنْ يَحْتَرِثْ حرثي وحرثَكَ يَهْزَلِ (17)

ولكنّنا نجد تأبط شراً، الشاعر الصعلوك، يعد إكرام الذئب بالطعام من مكارم الأخلاق التي يمكن أن يتصف بها الجواد الكريم. ورد ذلك في معرض مدحه لشمس بن مالك حيث أسبغ عليه هذه الصفة فقال:

لطيفُ الحَوايا، يقسِمُ الزّادَ بينَهُ

-سواءً- وبينَ الذئبِ قَسْمَ المشارِكِ (18)

فالممدوح يقسم الزاد بينه وبين الذئب مناصفة سواءً قسمةَ الشريك، وفي ذلك إيحاءٌ برحابة قلبه واتساع دائرة رحمته التي بلغت نسماتها الحيوان فما بالنا بالإنسان، من جهة، وكنايةٌ عن تفرده في القفار وإلفه للوحش واستغنائه بنفسه.

يعد إكرام الذئب بالطعام من مكارم الأخلاق التي يمكن أن يتصف بها الجواد الكريم.

وهكذا نستطيع أن نقول: إن عبير ذلك الجزء الواحد من أجزاء الرحمة المائة الذي أنزله الله تعالى ليتراحم به سائر خلقه في الأرض؛ قد تنسّمت عطرَه قلوب عرب الجاهلية فتحركت بالبر والشفقة والعطف على مخلوقات الله من خلال ما تبيّنّاه من رحمتهم بالحيوان في نماذج محدودة من مشاهد الطرد وثّقتها ألسن شعرائهم. وذلك قبل أن يبعث الله تعالى في الناس رسوله محمداً عليه أفضل الصلاة والسلام بدين الرحمة والهدى المبين، لينبعث نور هذا الدين القويم في قلوب الذين اهتدوا بهديه، فرقّت قلوبهم ولانت عواطفهم فأشفقوا على أبناء جلدتهم، ورحموا سائر مخلوقات رب العالمين. {يَٰأَيُّهَا ٱلنَّاسُ قَدْ جَاءَتْكُم مَّوْعِظَةٌ مِّن رَّبِّكُمْ وَشِفَاءٌ لِّمَا فِى ٱلصُّدُورِ وَهُدًى وَرَحْمَةٌ لِّلْمُؤْمِنِينَ، قُلْ بِفَضْلِ ٱللَّهِ وَبِرَحْمَتِهِۦ فَبِذَٰلِكَ فَلْيَفْرَحُواْ هُوَ خَيْرٌ مِّمَّا يَجْمَعُونَ} (يونس،57-58).

ثانيا: مظاهر الرحمة في طرديات الإسلاميين

أ- الرحمة في الإسلام:

يتصف ربنا جلّ وعلا بصفة الرحمة اتصافاً لا يماثل ما أودعه منها في باقي خلقه:

فهو سبحانه أرحم الراحمين. قال تعالى: {فاللهُ خيرٌ حافظاً وهو أرحمُ الرّاحمين} (يوسف،64).

وهو جلّ شأنه خير الراحمين. قال سبحانه:{وقُلْ ربِّ اغْفِرْ وارْحمْ وأَنتَ خيرُ الراحمين}(المؤمنون، 118).

ورحمته تعالى أوسع رحمة. قال في محكم كتابه: {ربَّنا وَسِعْتَ كلَّ شيءٍ رحمةً وعلماً فاغْفِرْ لِلَّذينَ تابوا واتَّبَعوا سبيلَكَ وَقِهِمْ عذابَ الجحيم} (غافر، 7).

وآيات رحمة الله تعالى بعباده في كتابه العزيز كثير(19).

ولما بعث في الناس رسولَه محمداً، صلى الله عليه وسلم، بعثه رحمة لهم. قال سبحانه: {وما أرسلناكَ إلا رحمةً للعالَمين} (الأنبياء، 107). فكان عليه الصلاة والسلام رحمة مُهداةً لهذه الأمة، وكان رحمةً لكل خلق الله الذي يسعى في الأرض ليلاً أو نهاراً، وما أوثر عنه عليه السلام من أقوال وأفعال تدل على حضّه على رحمة الحيوان والنبات والماء سائرٌ في الناس ومعلوم. ومن غيض ذلك الفيض ما أخبرنا به عن المرأة التي سيقت إلى النار في هرة سجنتها فماتت جوعاً، والأخرى التي أُدخلت الجنة في كلب سقته، وحثّه صلى الله عليه وسلم على رحمة الذبيحة أثناء الذبح، وعَدّه تلويث موارد الماء من الملاعن، وتوَعُّده قاطعَ سِدْرَةٍ بالنار، وشبيه ذلك كثير مشهود..

ب- حدود الطرد في القرآن الكريم:

جاء الدين الإسلامي الحنيف فأحلّ الحلال وحرّم الحرام مما يؤكل ويُلبس ويُقال ويُفعل... فكان أن جعل الصيد سبيلاً

من السبل الحلال التي يتحصل بها المسلم على مصدر من مصادر طعامه ولباسه، ودوائه أحياناً، ولم يحرِّم منها إلا ما توافق مع أزمنة وأمكنة محددة، وهو صيد الحُرم. وقد فَصّل الباري عز وجل ما يحرم وما يحل من المصيد في سورة المائدة. قال تعالى في محكم كتابه: {يَسْأَلونكَ ماذا أُحلَّ لهم، قلْ أُحلَّ لكمُ الطيّباتُ وما عَلَّمتم من الجَوارح مُكَلِّبينَ تُعَلِّمونَهُنَّ مما علّمَكمُ الله، فَكُلوا مما أَمْسَكْنَ عليكُمْ واذكُروا اسمَ اللهِ عليه واتّقوا الله} (المائدة، 4). وقال عز وجل: {أُحِلَّتْ لكم بهيمةُ الأنعامِ إلا ما يُتْلى عليكُمْ غيرَ مُحِلِّي الصيدِ وأنتمْ حُرُم}. (المائدة،1). وقال سبحانه: {وإذا حَلَلْتُمْ فاصطادوا} (المائدة،2). وقال جل جلاله: {يا أيها الذينَ آمنوا لَيَبْلُوَنَّكُمُ اللهُ بشيءٍ منَ الصّيدِ تَنالُهُ أَيديكُمْ ورِماحُكُمْ لِيَعْلَمَ اللهُ منْ يَخافُهُ بالغيْبِ، فمنِ اعْتَدى بعد ذلك فلَهُ عذابٌ أليم. يا أيّها الذين آمنوا لا تَقْتُلوا الصيدَ وأنتمْ حُرُم} (المائدة،94-95). وقال تعالى: {أُحلَّ لكمْ صَيْدُ البحرِ وطعامُهُ مَتاعاً لكمْ وللسّيّارة، وحُرِّمَ عليكمْ صَيْدُ البَرِّ ما دُمتمْ حُرُماً} (المائدة،96). كما حَرّمَ سبحانه وتعالى على المسلمين أصنافاً بذاتها من اللحوم ضَمّنها عز وجل في قوله: {حُرِّمَتْ عليكُمُ المَيْتَةُ والدّمُ ولحمُ الخنزيرِ وما أُهِلَّ لغيرِ اللهِ بهِ والمُنْخَنِقَةُ والموقوذةُ والمُتَرَدِّيَةُ والنّطيحَةُ وما أكلَ السَّبُعُ إلاّ ما ذَكّيْتُم، وما ذُبِحَ على النُّصُب} (المائدة،3). وإشفاقاً منه تعالى على عباده رخّص لهم عند الضرورة ما يبقي على الرمق فقال: {فَمَنِ اضْطُرَّ في مَخمصَةٍ غيرَ مُتَجانِفٍ لإِثْمٍ فإنَّ اللهَ غفورٌ رحيم} (المائدة،3).

ج - وجوه الرحمة في طَرَديات شعراء العصر الإسلامي:

لئن كان كتاب الله قد اهتم -كما لاحظنا- بالصيد اهتماماً بالغاً فَخَصّه بعدد من آيات سورة المائدة؛ إلا أننا لم نلمس لدى شعراء العصر الإسلامي وبني أمية ومن تلاهم ما يوازي اهتمام نُظرائهم من شعراء العصر الجاهلي بتصوير مشاهد الطرد وتفصيل مغامرات الصيد، وهذا ما جعل شواهد الرحمة في هذا الباب قليلة نادرة.

ولكن الذي ظفرنا به من تلك الشواهد لا يبدو عليه شيء من أثر البيئة الإسلامية، فما كان سائداً من سمات مشهد الطرد لدى شعراء العصر الجاهلي بقي على حاله، حتى لكأننا نشعر أنه امتداد للموروث الجاهلي، ومظاهر الرحمة التي نبضت بها طرديات الجاهليين لا تفوقها في شيء تلك التي تضمنتها تجارب الإسلاميين.

لم نلمس لدى شعراء العصر الإسلامي ما يوازي اهتمام نُظرائهم من شعراء العصر الجاهلي بتصوير مشاهد الطرد وتفصيل مغامرات الصيد.

وحتى نتبين بعض تلك المظاهر كما صورها الشعراء الذين عاشوا في بيئة دانت بالإسلام؛ نعرض في ما يأتي بعضاً من تلك النماذج التي تضمنتها أشعارهم.

1- إمهال الحُمُر للارتواء :

وهي سمة أتى عليها شعراء العصر الجاهلي وبعض المخضرمين الذين لم يتأثرْ شعرُهم الإسلامَ إلا في ما ندر. وقد ألفينا ذا الرمة -وهو في شعره أقرب إلى شعراء العصر الجاهلي شكلاً ومضموناً- يحتفظ بتلك الصور الطردية التي تنبض بالحركة والرحمة، وفي ذلك يقول:

فَأَقْبَلَ الحُقْبُ والأَكْبادُ ناشِزَةٌ
فوقَ الشّراسيفِ مِنْ أَحْشائِها تَجِبُ

حَتّى إذا زَلَّجَتْ عنْ كُلِّ حَنْجَرَةٍ

إلى الغَليلِ وَلَمْ يَقْصَعْنَهُ نُغَبُ

رمى فَأَخْطَأَ، والأَقْدارُ غالِبَةٌ

فَانْصَعْنَ، والويْلُ هِجِّيراهُ والحَرَبُ (20)

فالشاعر يصف حمر الوحش تحترق شوقاً إلى الماء وقد ارتفعت أكبادها عن موضعها لتدرك الأضلاع من شدة الظمأ والعدو اتجاه الماء. ولئن كانت في مرمى القانص الكامن لها عند المورد؛ إلا أنه توانى وتريث لحظة رحمة بها وإشفاقاً عليها حتى ألقت في جوفها بعضاً من الماء وإن لم تقتل عطشها كله، قبل أن يرميها رمية غير سديدة مَدَّتْ بها الأقدارُ عمرَها لتنطلق قافلة نحو الأمان. قال الأصمعي: «ليس هذا من جيّد الوصف، لأنها إذا شربت ثقلت وإن كانت لم تَرْوَ»(21).

ويقول في موضع آخر:

حتّى إذا اخْتَلَطَتْ بالمـــاء أكْرُعُها

أَهْوى لها طامعٌ بالصّيدِ مَحْرومُ

حتّى إذا شَرَعَتْ أَهوى بِمُعْبِلَةٍ

وقالَ: إنْ لَمْ أُصِبْ إنّي لَمَحْرومُ (22)

فقطيع الحمر قَصَد الماء، واختلطت قوائمه به لتستشعر برودته وتجعله في المتناول، وشرع في عَبّه يروي عطشه.. والقانصُ المتعطّش للوليمة يتهيأ للرمي بعد أن منحها من الوقت ما اتسع صدره له لتقضي حاجتها أو بعضها من الماء. وفي ذلك الانتظار وجه من وجوه الرحمة وإن كان معه كيد من مكائد القنص، إذ يصبح تركيز الطريدة موجهاً نحو الماء أكثر، فيستغل القانص ذلك «التشتت الذهني» ليأخذَ الحَذِرَ من مأمنه.

وفي صورة طردية أخرى لذي الرمة يَظهرُ حرص القانص على استغلال سائر الأزمنة بحثاً عن الهدف، حيث نراه يتخذ من الليل ستاراً يمنحه حظاً وافراً للغُنْم، لما فيه من أسرار تساعد على التخفّي؛ غير أن ذلك التخفي لا تختفي معه عاطفة الرحمة التي تتوهج وتتلألأ في آخر لحظة بدافع جبّار لا تتحكم فيه حدود الزمان أو المكان. يقول واصفا أُتُناً في مورد ماء:

وَيَشْرَبْنَ أَجْنـاً والنُّجـومُ كأنّها

مصابيحُ دَحَّالٍ يُذَكّى ذُبالُها

وَقَدْ باتَ ذو صَفْراءَ زَوْراءَ نَبْعَةٍ

وَزُرْقٍ حديثٍ ريشُها وصِقَالُها (23)

فالشرب دائما يسبق الرميَ في تراتبية القانص العربي الذي لا يخلو قلبه من الرحمة الربانية التي وسعت كل شيء.

ولعبد الله بن المعتز صورة طردية بينها وبين شواهد هذا الباب مقداراً كبيراً من المطابقة والمشابهة، وتتجلى في قوله ينعت أتناً عند المورد:

يُـورِدْنَ عَيْناً قـدْ تَفَجَّرَ ماؤُها

زَوْراءَ صــافيةً كَـذَوْبِ زُجاجِ

حتـى إذا أَخَـذَتْ جوانبَ غَمْرِها

وَكَرَعْنَ في خضراءَ ذاتِ فِجاجِ

قامتْ بِمَسِّ السّهـمِ تَمْسَحُ ريشَهُ

لَبّـــاتُهـا، وَمنـــابِضَ الأوداجِ

وإذا المنيّـةُ أَخّـرتْ أيّامَهـا

فالحَيُّ منْ كيدِ العداوةِ ناجِ (24)

2- استثناء الإناث الحبالى من القنص:

نستطيع أن نزعم أن المظهر الجديد للرحمة في مشاهد الطرد عند شعراء عصور الإسلام هو هذا المظهر الذي صوروا فيه ملمحاً جديداً من ملامح رحمة القانص بمقنوصه، يتأسس على استثناء الإناث الحبالى من القتل رأفة بما في أرحامها من الأجنة. إنه –حقيقةً- وجه من وجوه التربية البيئية التي تعمل القوانين الوضعية في عصرنا الحاضر جاهدةً لتثبيتها من خلال تنظيمها لمواسم القنص ومواضع الحظْر وأمكنة المحميات للحفاظ على سلالات معينة من الوحيش. فهي تربية أدركها الإنسان العربي منذ القديم ووجهتْه إليها تعاليم دينه القويم.

استثناء الإناث الحبالى من القتل هو وجه من وجوه التربية البيئية للحفاظ على سلالات معينة.

ولم أحفلْ- على قدر ما بحثت في دواوين الإسلاميين- إلا بشاهد شعري واحد للطرماح بن حكيم يصف فيه بعيره ويشبهه بحمار الوحش، وفي ذلك يقول:

كَمُكَـدَّمٍ، لـم يُبْـقِ قَـا
نِصُـهُ لَـهُ غيـرَ الحبائِلْ (25)

قال الشارح: «يعني أن الصائد لم يترك لهذا الحمار غير الحبالى من أتنه»(26). وفي هذا المشهد من أثر الرحمة التي أودعها الله قلوب عباده ما لا يحتاج إلى بيان.

3- مقاسمة الذئب مئونة السفر:

أبقى الشاعر العربي في العصر الإسلامي على تلك العلاقة القريبة التي نسجها أسلافه الجاهليين مع الذئب، فسقوه ورووا ظمأه من صحيح ما يستسقون به لأنفسهم ويرتوون.

ويعتبر الكميت بن زيد الأسدي أشهر الشعراء المسلمين القدامى الذين خصّوا الذئب بقدر من الاهتمام في هذا الباب. وفي ذلك يقول في وصف ذئب لقيه في بعض الأرض فأطعمه وسقاه:

لَقِينَا بها ثِلْباً ضريراً كأنه
إلى كلِّ منْ لاقى منَ الناس مُذنِبُ
تَضَوَّرَ يشكـو ما به منْ خَصاصةٍ
وكادَ منَ الشَّكْوِ بالإفصاحِ يُعْرِبُ
فَنُشْنا لـه مـنَ المَزاوِدِ حِصَّةً
وللـزادِ أَسْـآرٌ تُلَقّـى وتُوهَبُ
وقُلنا له نَلْ منْ ذاكَ فاسْتَعِنْ بالقِرى
ومنْ ذي الأداوي عندنا لكَ مَشْرَبُ
وَصُبَّ لـه شَوْلٌ منَ الماءِ غابِرٌ
به كَفَّ عنهُ الحِيبَةَ المُتَحَوِّبُ (27)

ويقول في الغرض ذاته:

بِنَـائيـةِ المَنـاهـلِ ذاتِ غَـوْلٍ
لِسَـرْحـانِ الفَـلاةِ بها خَبيبُ
يـراني في الطّعـامِ لـهُ صديقـاً
وشـادِنَةُ العَسَـابِـرِ رَعْبَليبُ

إذا اشْــتَكَيَــا إلــيَّ رأيتُ حقّـــاً

لمحــــــرومَيْنِ شَفْهُمَا السَّغوبُ (28)

وله أيضاً:

وَمُسْتَطْعِمٍ يُكْنَــى بغيــرِ بَنــاتِهِ

جَعَلْتُ لهُ حَظّــاً من الزادِ أوْفَرَا (29)

والذئب يكنى أبا جعدة، ولا تسمى ابنته جعدة.

وهكذا يكشف الكميت عن علاقة حميمية العرى تجمع بين الإنسان والذئب، علاقة نسجت خيوطها عاطفة الرحمة التي أحالت الضاري المفترس إلى كائن لطيف أليف يدنو من عدوه ليقاسمه -بملء إرادته- مطعمه ومشربه، لتبدأ صداقة الزاد تتشكل بين الطرفين.

أبقى الشاعر العربي في العصر الإسلامي على تلك العلاقة القريبة التي نسجها أسلافه الجاهليين مع الذئب.

ويعتبر إشعال النار ليلاً بطاقة دعوة يبعث بها الشاعر إلى الذئب لحضور الوليمة ومقاسمة الزاد، ومن خلاله تبادل الأنس وطرد سأم الوحدة ووحشة الليل، وذلك على نحو ما يفاد من قول الشاعر المخضرم الحطيئة:

وَيُمْسي الغُرابُ الأعورُ العَين واقعاً

مع الذئبِ يَعْتَسَّانِ ناري وَمَفْأدي (30)

خلاصة:

إن عاطفة الرحمة إحساس رقيق يلين به قلب الإنسان فيتدفق أفعالا وسلوكات ومعاملات يكسب معها الأجر والثواب. فقد أوثر عن النبي صلى الله عليه وسلم قوله: (في كل كَبِدٍ حَرَّى أجر) والحرى: العطشى. ما يعني أن الإنسان (القانص هنا) عندما تتحرك في أعماقه نسائم الرحمة الربانية فتدفعه إلى الإمساك عن فعل شيء كان يزمع فعله (صيد الإناث الحبالى من الوحيش مثلاً)، أو أن يجنح لتأخير فعله ليمنح فرصة للهدف ليقضي حاجة له في نفسه (ارتواء الطرائد)، أو يوثر على نفسه أمراً ولو كانت به خصاصة؛ من قبيل اقتسام مَئُونة مع ضارٍ من ضواري الفلاة رفقاً به وعطفاً على حاله؛ فهو بأفعاله تلك يفتح باباً من أبواب الرحمة خصّه من في السماء ليرحمَ به من يرحمُ مخلوقاتِه في الأرض.

وتلك النسمات حركها الله في قلب ابن آدم قبل بزوغ فجر الإسلام دين الرحمة ومع نبي الرحمة المهداة للناس، ووثقتها أشعار الشعراء قبل وبعد البعثة النبوية في صور كثيرة، ومواقف عديدة، ومشاهد مختلفة.. ولعل من أبرزها مشاهد الطرد التي هي معيشٌ يومي وصراع أبدي ومواجهات دائمة.

الهوامش:

1- كتاب العين للفراهيدي،باب الطاء، مادة (طرد)، ص 41.

2 - أساس البلاغة للزمخشري، كتاب الطاء - (طرد)، ص277.

3 - جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي، ص 84.

4 - شرح ديوان علقمة، البيت 29 ص61. والجُنّة: السّتر والوقاية.

5 - السابق، الهامش1، ص61.

6 - شعر زهير بن أبي سُلمى، البيت 12ص 49.

7 - السابق، ص49.

8 - البيت 17 ص51. والأمير: الذي يؤامره ويستشيره.

9 - ديوان الأصمعيات، ص192. الحالبان: عِرقان مكتنفا السُّرّة. والقطيع: السوط. أرنّ: صَوَّتَ. ربذ: خفيف وسريع. سطوع: طويل.

10 - ديوان امرئ القيس، ص124. وقوله: تنحى النزع، يريد: تحرّف حيال وجهه، والنزع: مدّ اليد في الرمي. والفريصة: بَضعة بالكتف بإزاء الفؤاد، وهي مَقتل. والإزاء: مهراق الدلو ومصبّها من الحوض. وعقُر الحوض: مقام الشاربة، وهي موضع أخفاف الإبل عند الورود.

11 - السابق، 124-125.

12 - ديوان أوس بن حجر، ص71-72. والمعاطي: المناول. والضمير في: «فأرسله» يعود على السهم. والشراسيف: أطراف الأضلاع. وجائف: أي أن السهم نفذ إلى جوفه.

13 - السابق، 71.

14 - شرح ديوان كعب بن زهير، ص108-109. وقوله: أمسكَ، يريد الصائد. الصفراء: القوس. والنبعة: شجرة تُتّخذ منها القِسِيّ (الرماح). والأرز: الصلابة. وتنحّى: بمعنى تَحَرّف له.

15 - ديوان الحطيئة، ص178-179. وقوله: عنّت عانة: أي بدا قطيع الأُتُن. والمسحل: حمار الوحش. والنَّحوص: الأتان.

16 - ديوانه، 173-174. والطرف الملقلق: طرف العين المبادر بالنظر لا يفتر. وقوله: «فيدرك من أعلى القطاة» معناه: يصرعك ويلقيك من موضع الردف منه.

17 - شرح المعلقات السبع للزوزني، ص28-29. وديوان تأبط شراً، ص 182-183. مع خلاف طفيف في الرواية عند امرئ القيس وتأبط. وقولهما: الخليع: الرجُل الذي خلعه أهله لخبثه. المعيل: ذو عيال.

18 - ديوانه، ص150. والحوايا: الأمعاء والبطن. ولطيفها: كناية عن الضمور والهزال، وهو ما تمتدحه العرب.

19 - تكفي إطلالة على مادة: «رحم» في المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم.

20 - ديوان ذي الرمة، ص 36-37. وقوله: الأكباد ناشزة، يعني أنها ناشئة مرتفعة عن مكانها من شدة لظى العطش والعدو نحو المورد. وقوله: حتى إذا زلجت نفب، أي: حتى إذا زلقت إلى الجوف جُرَعٌ من الماء لتطفي العطش. لم يقصعنه: أي لم يقتلن العطش تماماً. الويل هِجّيراه: دأبه. والحَرَب: الغضب.

21 - السابق، 37.

22 - السابق، 160. والمعبِلة: سهم عريض النصل.

23 - السابق، 193. والأجن: الماء متغير اللون والطعم. الدحال: صائد الظباء ليلاً بالدواحيل، واحدها داحول وهو شَرَكٌ ينصبه الدحال من الخشب. ذو صفراء: صفة للقانص. زوراء: معوجّة، وهي صفة محمودة فيها. الزرق: النصال.

24 - ديوان ابن المعتز، ص 133-134.

25 - ديوان الطرماح، ص 217. والمكدم: حمار الوحش به أثر الكدم وهو العض والركل. وقوله: الحبائل، أراد: الحبالى.

26 - السابق، الهامش 58 ص217.

27 - ديوان الكميت، ص27-28. الثّب: الهرم. نُشنا: تناولنا. ذو المزاود: الزاد، وكذا وعاؤه. الأسآر: البقايا، جمع سُؤر. ذو الأداوي: الماء. الشول: القليل من الماء. الحيبة: الإثم. المتحوّب: المُتأثّم.

28 - السابق، 28-29. النائية: البعيدة. المناهل: واحدها منهل: المشرب. الغَوْل: بُعدُ الفلاة لأنه يغتال من يمر به. والفلاة: الأرض الخلاء لا ماء فيها. السرحان: الذئب. الخبب: ضرب من السير سريع. الشادنة: ما شدن: أي قوي وترعرع. العسابر: واحدها عسبارة، وهو ولد الذئب من الضبع. رعبليب: ملاطفة، ورعبليب أيضاً بمعنى أنه يمزق ما قدر عليه، مِنْ: رَعْبَلْتُ الجلدَ: إذا مزقته. شَفْهُما: هزلهما. السُّغوب: الجوع.

29 - السابق، 159.

30 - ديوانه، 69. والمَفَاد والمُفتأد: الموضع الذي يُختبز فيه ويُشتوى، والمفأد: العود الذي تحرك به النار. يعتسان: يطلبان. وقيل للغراب أعور لحدة بصره، وقيل لأنه يتشاوس، أي ينظر بمؤخر عينه.

المصادر والمراجع:

- أساس البلاغة للزمخشري تحقيق عبد الرحيم محمود، دار المعرفة للطباعة والنشر- بيروت لبنان 1979.

- جماليات الأسلوب في الشعر الجاهلي مقاربة نقدية بلاغية في إبداع شعراء المدرسة الأوسية/ الدكتور عبد الكريم الرحيوي، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع – عمان / الأردن 2013.

- ديوان الأصمعيات اختيار أبي سعيد عبد الملك بن قريب، تحقيق الدكتور محمد نبيل طريفي دار صادر- بيروت، ط2، 2005.

- ديوان أوس بن حجر، تحقيق وشرح الدكتور محمد يوسف نجم دار بيروت للطباعة والنشر- بيروت 1980.

- ديوان ابن المعتز، دار صادر، بيروت.

- ديوان تأبط شراً وأخباره، جمع وتحقيق وشرح: علي ذو الفقار شاكر، دار الغرب الإسلامي، 1984.

- ديوان الحطيئة برواية وشرح ابن السكيت، دراسة وتبويب الدكتور مفيد محمد قميحة دار الكتب العلمية، بيروت 1993.

- ديوان ذي الرمة بشرح الخطيب التبريزي، كتب مقدمته وهوامشه وفهارسه: مجيد طراد دار الكتاب العربي بيروت ط2، 1996.

- ديوان الطرماح، تحقيق الدكتور عزة حسن دار الشرق العربي بيروت، حلب ط2، 1994.

- ديوان امرئ القيس تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف- القاهرة ط5.

- ديوان الكميت بن زيد الأسدي جمع وشرح وتحقيق الدكتور محمد نبيل طريفي دار صادر، بيروت، 2000.

- شرح ديوان كعب بن زهير صنعة السكري مطبعة دار الكتب والوثائق القومية بالقاهرة، ط3، 2002.

- شرح ديوان علقمة بن عبدة الفحل، الأعلم الشنتمري، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه الدكتور حنا نصر الحتي، دار الكتاب العربي، بيروت، 1992.

- شرح المعلقات السبع للزوزني، دار صادر، بيروت.

- شعر زهير بن أبي سلمى، صنعة الأعلم الشنتمري، تحقيق الدكتور فخر الدين قباوة، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط3، 1980.

- كتاب العين مرتباً على حروف المعجم تصنيف: الخليل بن أحمد الفراهيدي المتوفى سنة 170هـ، ترتيب وتحقيق الدكتور عبد الحميد هنداوي منشورات محمد علي بيضون- دار الكتب العلمية بيروت

- المعجم المفهرس لألفاظ القرآن الكريم.

رواية العتبات لمفلح العدوان: سـرد متشعب بـروح شـفاهيـة

د.محمد عبيد الله

هذه رواية أولى لمفلح العدوان (مواليد الزرقاء 1966) بعد عدد من المجموعات القصصية: («الرحى»/ 1994، «الدوّاج»/ 1996، «موت عزرائيل»/ 2000، «موت لا أعرف شعائره»/ 2004، «شجرة فوق رأس»/ 2009)، وبعد خبرة كتابية في مجالات مسرحية وإبداعية وإعلامية متداخلة مع قصصه ومغذية لها.

ولعل لهذه التجربة الجديدة –رواية العتبات– صلات أو جذوراً في قصته الطويلة «الدواج» التي بدت أقرب إلى شكل الرواية القصيرة/ النوفيلا، رغم أنها ظهرت ضمن مجموعة قصصية تحمل العنوان نفسه(1)، وشخصية «الدواج» قسيم مشترك بين الرواية الجديدة والقصة القديمة، والدواج –لمن لا يعرفه– ذلك البائع المتجول الذي كان)يدوج(ويتنقل بين القرى ذات زمان مضى من عمر القرية، ويحمل فيما يحمل الأخبار والقصص والبضائع من قرية إلى أخرى، نظراً لما يتيحه التنقل والترحال من إمكانات المعرفة والخبرة ضمن بيئة محدودة مغلقة تتغاير مع ما نعرفه اليوم من إمكانات التواصل والاتصال.

وللرواية أيضاً خلفية معرفية ووثائقية في كتابات مفلح العدوان التي جعل لها عنواناً شهيراً هو: «بوح القرى»، وكثيراً ما لجأ فيه إلى فكرة العتبة وإلى استخدامها في بناء العمل وصياغته، والبوح والعتبة مفتاحان حاضران بقوة في عمله الجديد؛ سواء في العنوان الكلي للعمل (العتبات) أو في تشكيله اللغوي والبنائي. لقد واظب مفلح العدوان على الاهتمام بالقرى لسنوات عديدة في كتابة رؤيوية وثائقية أدبية تبتعد عن الأسلوب التقليدي في التأريخ للقرى، وعكف على إعداد تقارير وتحقيقات ميدانية مكّنته من ممارسة دور «الدواج» الذي أحبه وفتش عنه منذ كتب قصصه الأولى في أوائل التسعينيات من القرن الماضي. وأما موسوعة القرية الأردنية/ بوح القرى، فعمل موسوعي صدر منه مجلدان أو جزءان حتى الآن، يضم حصيلة بحثه «القروي» في صورة مجموعة موثقة، بعد أن نشرت في صحيفة الرأي على مدار عدة سنوات. ولقد تعرضت القرى فيما تعرضت لسرعة التحولات في المجتمع الأردني وخصوصاً في النصف الثاني من القرن الماضي، وهي

كاتب وأكاديمي أردني.

تحولات كبرى متتابعة بعوامل خارجية وداخلية متداخلة، كادت تمحو ذاكرة القرية وتدخلها عالماً جديداً مغايراً في برهة زمنية قصيرة، لم تتح لها أن تنتقل انتقالاً طبيعياً من عهد إلى عهد، كما لم تتح لها أن توثّق ذاكرتها وأن تنقل إرثها الثمين للأجيال الجديدة، ولقد خطفت المدينة الأضواء، وصارت مقصداً لأبناء القرى الذين تمدنوا قهراً أو اختياراً وانخرطوا في نمط جديد من العيش يختلف عن نمط قريتهم بالأمس القريب، وأما تجربة الجامعي خالد -ابن قرية أم العرقان في الرواية- فقد تعلم في الجامعة ودرس علم الاجتماع، ولكنه آثر العودة إلى قريته في رواية مفلح العدوان ليفهمها ويوثقها ويغدو داعية لإحياء ذاكرتها، وتجربته في تقديرنا تجربة نادرة تمثّل شخصية روائية قد لا نجد لها أمثلة من الواقع خارج الرواية. ولكنها تمثل فيما تمثل دعوة لاستذكار القرية وتثمين ذاكرتها وأخيلتها البعيدة الأليفة.

العتبات: ليست رواية تاريخية

«العتبات» عنوان تجربة سردية جديدة أو محاولة روائية تجريبية لتقديم القرية بصيغة روائية تفيد من مبدأ «التخييل» و«الاختلاق» المقترن بالنوع الروائي، إضافة إلى ما تتيحه الرواية من حرية دمج التفاصيل والوقائع حقيقية كانت أو متخيلة أو زائفة في إطار سردي يطمح لإعلان معناه الكلي الجديد.

ومع توفر الرواية على قدر من الإشارات التاريخية، فإنها ليست رواية تاريخية بالمعنى المتعارف عليه، بل هي أقرب إلى رواية تخييلية، ترجّع أصداء التاريخ ولا تتبناه أو تتقصد التعبير عنه والوفاء بالتزاماته، وإلا لأخذت الرواية مساراً مختلفاً وترتيباً سردياً مغايراً لما هو مثبت في المتن السردي بصيغته المنشورة بين أيدينا. إنها رواية متخيّلة تحاول استعادة ذاكرة قرية أردنية سمّتها الرواية: «أم العرقان» مجاورة لقرية

> مع توفر الرواية على قدر من الإشارات التاريخية، فإنها ليست رواية تاريخية بالمعنى المتعارف عليه.

تدعى «سامتا» وبينهما شيء من الصلات مع القرى. وقد حاول الكاتب أن يؤثث ذاكرة قريته مستنداً إلى جملة من الأدوات والأساليب الفنية والرؤيوية التي تتواءم مع خبرته وخياراته الجمالية والسردية. ولكن يمكن القول إنها قرية متخيلة إجمالاً وليست تاريخية، وكأنه أراد إعادة بناء القرية مستنداً إلى خبرته الوثائقية، مستمداً منها تفاصيل ووجوهاً وأسماء وسلوكات ثقافية ذات طبيعة قروية في المجمل، ولكنها ليست تأريخاً صريحاً لقرية لها وجود تاريخي فعلي. نشدّد على هذه الطبيعة التخييلية لتقرأ الرواية وفق قواعد المختلق والتخييل fiction، وليست هي ذاتها قواعد التاريخي أو السيري الذي يلتزم بقواعد الأمانة والدقة التاريخية، ويحاسب الكاتب بناء على دقته وسلامة وثائقه.

البناء المتشعب وعتبات العناوين:

بنى الكاتب روايته معتمداً مبدأ «التشعب السردي» أو «السرد المتشعب» الذي فتحت أفقه إمكانات الكتابة الإلكترونية، فقد أخذ من هذه الإمكانات فكرة المسارات الثلاثة التي تأسس عليها الشكل الكلي للرواية، ولعل الطريقة المثلى في القراءة هي متابعة كل خط أو مسار مستقلاً عن الآخر، أي قراءته بتمامه وترتيبه المنظم بالأرقام والعناوين الخاصة به. وقد ميز الكاتب كل مسار بطريقة مستقلة في الترقيم باستخدام الأشكال المطبوعة للأرقام العربية والهندية واللاتينية –كما نبّه في عتبة أولى سماها (دليل العتبات)- ثم يمكن بعد

متابعة المسارات قراءة الرواية مجدداً وفق الترقيم المسلسل للصفحات. أي إنها تحتاج إلى قراءتين على الأقل لإنصاف الرواية والكاتب، والاستماع لتلك الأصداء المنسية الغائرة في ذاكرة بعيدة بذل الكاتب جهداً طيباً في تقديمها متخيلة، وفي تتبع علاماتها وتشعباتها. ومعنى هذا أن الرواية تمتاز بشيء من التركيب أو التعقيد في الشكل يجد له مسوغات في طبيعة المادة المروية وطريقة تجميعها وتركيبها وليس مجرد ميل ذاتي تأليفي للتعقيد الشكلي.

والمسارات الثلاثة تمثل ثلاثة أزمنة من عمر القرية، كما تمثل ثلاث طرق أو مسالك سردية للوصول إليها أو محاولة معرفتها. الأول: زمن سكنى الكهوف، وهو زمن مسبوق بمرحلة بدوية أومأت إليها الرواية ولم تنبشها، فكأن المرحلة الأقدم هي مرحلة بداوة وتنقل في فضاء الصحراء، ثم جاءت مرحلة اللجوء إلى الكهوف، من الاتساع إلى الضيق، ومن المفتوح إلى المغلق، وهي مرحلة جديرة بالاهتمام لأنها تمثل نمطاً أقدم من الاستقرار الذي تبدأ منه عتبة أيّ قرية. وقد أطلعتنا الرواية على جانب من مرحلة الكهوف، وإن ظلت مرويّة كمرحلة آيلة للتحوّل؛ أي في مرحلة التخلي عنها وهجرها نحو الفراغ القريب أو المواجه لها، وقد تم الانتقال بشكل متدرج من الكهوف إلى بيوت الحجر التي شيدت باستخدام حجارة جلبت من القرية المجاورة، ووضحت في هذا المسار الشخصيات النسوية: شفق وسعدى ابنتا الوراق، وهما على صلة بتحولات القرية وانتقالها من الكهف إلى بيت الحجر. وأما الزمن الثاني/ المسار الثاني فقريب من الأول، لأن الشخصيات واحدة أو متداخلة في العهدين، ولكنه عهد القرية بعد هجر الكهوف والاستقرار قريباً منها في حي جديد أو قرية جديدة حجرية البيوت، وفي الزمن الجديد يأتي الغرباء الثلاثة؛ التركي، والحجازي، والمغربي، الذين يكاد هذا المسار يقف على حكايتهم ويتابعها إلى آخرها. وهم يختلفون حول لون الخيمة، فيلجأون إلى أحد الكهوف قبل بناء قصرهم أو بيتهم باستخدام الآجر الطيني وليس الحجارة.

> الرواية تمتاز بشيء من التركيب أو التعقيد في الشكل يجد له مسوغات في طبيعة المادة المروية وطريقة تجميعها وتركيبها.

أما المسار الثالث، فمسار معاصر يمثل جيلاً جديداً وعهداً آخر نشأت فيه قرية ثالثة من خلال ضاحية جديدة تنتمي للزمن الراهن البعيد عن المراحل الأقدم من حياة القرية. إنه زمن خالد الذي يسكن هناك، لكن روحه هنا في البيوت الحجرية وفي الكهوف المطلة عليها، وساعده في ذلك جده الذي امتنع عن الرحيل كما فعل بقية السكان نحو الضاحية الغربية. ولا تقدّم الرواية في هذا المسار حاضر القرية إلا بصورة مستعجلة تاركة الفرصة لهيمنة الماضي على (خالد) ومحاولة فهم ذاكرة القرية أكثر من تأجيج الصراع بين الراهن والماضي، في صورة من تجدد المبدأ الطللي العربي، بمعنى التعلق بالماضي والارتباط بالمكان ارتباطاً أمومياً يشعر البعد عنه بالضياع والتبدد. والعودة إليه ولو على سبيل الحنين أو التفقد تشعر بقدر من الطمأنينة والسكينة.

عتبات العناوين وتجزئة الفصول

الأمر الآخر في الشكل أيضاً أنها اعتمدت -إلى جانب مبدأ السرد المتشعب- مبدأ آخر أسهم في منحها شكلها الكلي، وهو

ما يتمثل في الالتزام بمبدأ التجزئة والتقسيم لكل مسار على هيئة فصول متتابعة في الترقيم، ولكل منها عنوان يشكّل بذاته عتبة من عتبات القراءة وتوجيهها وتركيزها. أي أن كل مسار يتشعب هو الآخر إلى عتبات أقرب إلى كِسَر، وأشتات زمانية ومكانية وروحية، تذكّر إلى حد ما برواية الشظايا أو بالشكل المتشظي للرواية العربية كما تبدّى في أعمال المرحوم مؤنس الرزاز، أي الابتعاد عن الشكل المتنامي الممتد واستبداله بشكل صور أو شظايا تتناسب والذكريات والكسر غير المكتملة من أجزاء الحكايات وبقاياها. ولكن هاجس الرواية -العتبات- هو تنظيم المادة المشظاة وليس تشظية المادة المنظمة، ولذلك بدا الشكل المجزأ كثير المسارب والتقسيمات والعناوين في «العتبات» شكلاً منظّما بالمقارنة مع التلقائية ومع تيسيرات اللاوعي التي كانت تتسبب في تشظي الشكل عند الرزاز، هنا يبدو التذكر سبباً للتشظية، لأن الرواية تقدم محاولة استعادية استذكارية تسعى الرواية لبنائها أكثر مما تقدم على قراءة الراهن أو التشابك معه.

المنظور الغنائي:

ولعل التجزئة على هذا النحو، سواء من ناحية المسارات الكبرى الثلاثة، أو من ناحية تجزئتها إلى فصول وأقسام صغيرة، تظل تذكرنا بكتابة السرود الصغرى وتذكرنا ببنية الرواية القصيرة التي تحتال على مادتها بمنظور القصة القصيرة ذي الطبيعة الاختزالية، وربما لهذا السبب أو لما هو قريب منه تجدها أكثر التصاقا بالمستوى الغنائي من التعبير اللغوي والأسلوبي، وهو أسلوب أو منظور ينتمي أساساً للقصة القصيرة ونسبها الشعري أكثر مما ينتمي للرواية وقيامها على مبدأ التمثيل الكلي لعالمها المتخيل برمّته، بما فيه استقلال المؤلف عن شخصياته وامتلاك كل شخصية حضورها الخاص ولغتها ونبرتها الخاصتين، وهو ما لا نجده في العتبات حقاً لأننا أمام رواية قصيرة من ناحية الشكل حتى لو امتدت صفحاتها إلى مائة وخمسين صفحة. هذا المنظور الغنائي قد يكون منظور المؤلف الذي اختبأ غير مرّة خلف بعض شخصياته، ولكنه دفعها جميعاً لتسرد بطريقة متقاربة، ومهما يتغير المتكلم أو السارد في الرواية فإن خصائص السرد تبقى هي هي دون تغيير، وكأننا أمام سرد ذاتي جرت تجزئته شكلياً بين عدة شخصيات، ولكنه رغم هذا التوزيع غير العادل ظل مختلطاً بموقف المؤلف ورؤيته، دون أن يتيح للشخصيات بناءً مكتملاً أو مستقلاً عن رؤيته. وقد لا يخص هذا الملحظ رواية «العتبات» وحدها بل يلحق بمعظم الروايات الغنائية، ولكنه جدير بالملاحظة نظراً لتأثيره في أسلوب الكتابة وتقديم الشخصيات، فلقد غابت الفروق بينها، وخصوصاً من الناحية الأسلوبية، لصالح التشابهات والتماثلات، كما لم يسمح للشخصيات المغايرة أو المعادية بتقديم نفسها أو تبرير أفعالها، وإنما تم تقديمها دون محاماة دفاعية ودون سرد تبريري يفسر أفعالها، وأوضح مثال على هذا ما قدمته الرواية حول شخصية التركي الذي جاء القرية مع صاحبين

> شخصيات الرواية تسرد بطريقة متقاربة، ومهما يتغير المتكلم أو السارد في الرواية فإن خصائص السرد تبقى هي هي دون تغيير، وكأننا أمام سرد ذاتي جرت تجزئته شكلياً بين عدة شخصيات.

حجازي ومغربي، وبنى بمساعدتهما قصراً صار مبنى السراي التركي أو العثماني في زمن لاحق. ولقد خصصت الرواية مساراً كاملاً لقدوم هؤلاء الغرباء من بين المسارات الثلاثة الرئيسية، ولكنها، رغم ذلك، عجزت عن أن تقدم التركي بوعيه وفكره وثقافته، باستثناء تمتمات السحر والشعوذة، ثم قدمته مجرماً ولصاً خبيثاً يقدم آخر الأمر على قتل صاحبيه دون أن تفسر الرواية هذا المسلك الغريب سوى كونه «تركيّاً»، وهو أمر يجعل موقف الرواية منه موقفاً غير مبرر من الناحية السردية.

الشفاهي والكتابي:

توهمنا الرواية بوجود مخطوط توارثته أجيال من القرية حتى ورّثه أخيراً الجد لحفيده خالد؛ الجامعي الذي عاد إلى قريته ليدرسها ويعرفها بعد إكماله مرحلة التعليم الجامعي، لكن الرواية ظلت تماطل في إطلاعنا على شيء من محتوياته رغم أن كاتبه هو وراق القرية في أحد عهودها الأولى المهمة؛ عهد الانتقال من الكهوف إلى البيوت الحجرية، وبنتاه هما بطلتا هذا التحول: شفق وسعدى، فهما من قاد التحول بوعيهما وأحلامهما. ولقد عادت سعدى عذراء القرية إلى كهفها في حلم أخير، كما يعود سائر سكان القرية عندما يرحلون، إذ لا مقبرة على سطح الأرض للقرية بل الكهوف هي مساكنهم ومقابرهم في آن. مخطوط الوراق ظل يتردد ذكره كوعد، ولم تفعل الرواية استخدامه كتقنية سردية كتابية تعود بنا إلى فصول منه، أما الحقيقة فهي سيطرة الشفاهية بمعنى الأحاديث والحكايات المتداولة والتهيؤات والصور المتخيلة التي تتبناها الأذهان عادة لاستكمال الناقص من الحكاية، إنها شفاهية تقترب من تقنية صناعة الأسطورة التي كان الإنسان القديم يختلقها أو يسمح لذهنه باختلاقها عندما يعوزه التفسير وفهم الظواهر المحيطة به، وقد وجدنا قدراً من الإبداع الأسطوري بمعنى هذه الصور والتهيؤات، كما في الصور التي تخيلها «ريان» القادم إلى القرية من خارجها بدعوة مشوقة من صديقه خالد الذي رسم له صورة مؤثرة لم يشك أنه قابل شيئاً من غموضها في رحلته عبر الدرب الحجري إلى الحي القديم، بعيداً عن الضاحية الغربية، الغريبة عن روح القرية وذاكرتها.

> الرواية تنتصر للشفاهي غالباً رغم ما تهجس به من نقوش ومن خطوط ومن أرقام سحرية وأشكال مثلثة حاولت أسطرتها للدلالة على غنى ميثولوجيا القرية.

لقد بدا «الجد» مصدراً ثرياً من مصادر الشفاهية التي غذّت الرواية، وكان يبدي أحياناً نوعاً من الغيرة من المخطوط، وخالد يتظاهر بالانشغال بالمخطوط كأنه يهدده به في صورة شيقة من صور التنافس بين الكتابي والشفاهي. وعندما قبل الجد أن يسرد أطرافاً من حكاية القرية وحكايته لريان، الصحفي أو الكاتب، اشترط أن لا يكتب ريان شيئاً أثناء السرد: «كان شرطه أن لا أكتب ما أسمع... قال: كل قصة تسمع، يجب أن تختمر في الذهن، وعلى من يستقبلها أن يكون أهلاً لها، فتتعتق عنده قبل أن يرويها مرة أخرى». ص127. ومثل هذا المستوى من التفريق بين الشفاهي والكتابي يغدو منحى مهماً في رواية تعرض لتجربة قروية شفاهية، فضلاً عن إبراز التواصل الشفاهي وأهمية أن لا تفسد الكتابة أو تضعف مثل هذا الطقس. وقديماً انتصر أسلافنا للشفاهية،

وكان من ضمن حججهم مثل هذه الحجة، الرواية تنتصر للشفاهي غالباً رغم ما تهجس به من نقوش ومن خطوط ومن أرقام سحرية وأشكال مثلثة حاولت أسطرتها للدلالة على غنى ميثولوجيا القرية.

ومن وجوه حضور العنصر الكتابي ما لجأت إليه الرواية من تقنية الرسائل الإلكترونية المتبادلة بين خالد وريان قبل مجيء الأخير إلى القرية، وقد أخذت شكل الرسالة الإلكترونية بما فيها عنوان البريد الإلكتروني على الطريقة المألوفة في مثل هذه العناوين، مع ملاحظة أن بريد خالد على موقع اسمه «كهوف»، أي كهوف القرية التي يحاول أن يكتشفها في العصر الرقمي.

الملاحظة الأخرى ذات الصلة بالثقافة الشفاهية هي ما يدخل في ثقافة التسمية والألقاب، ففي العهود الشفاهية غير الكتابية تغيب الأسماء الحقيقية لصالح حضور الألقاب والكنى والوظائف، فالدواج والمؤذن والعراق والتركي والحجازي والمغربي وغيرها هي ألقاب غيبت أسماء أصحابها، وأما الثقافة الكتابية فترسخ الأسماء ضد الألقاب، نظراً للاعتماد عليها والحرص على تسجيلها في المعاملات الكتابية، ولعل هذه الناحية الثقافية من لطائف هذه الرواية وبعض جمالياتها العديدة.



الهوامش:

1- انظر قراءتي للقصة (الولوج) في كتابي: بهجة الرواية القصيرة-الرواية القصيرة في الأردن وفلسطين، دار أزمنة عمان 2007.

سيناريو مُقتَرَح لموتي!

أمين الربيع

ماذا سَيحدثُ

حينَ تُعلنُهُ الجرائدُ والإذاعَةُ،

حينَ ينقلهُ الرِّفاقُ لبعضِهمْ

مُتَسابقينَ على انتزاعِ السَّبقِ

في بثِّ النَّبَأْ!

لا بُدَّ من شَيءٍ خَطأْ

سيقولُ بعضُ الصَّحبِ،

ثمَّ سيُذعِنونَ

ويُدرِكونَ بأنَّ مِصباحي انطَفأْ!

هل موتُ إنسانٍ خَطأْ؟!

يتجمَّعُ الأصحابُ،

يبكيني الأقاربُ – ليسَ كُلُّ أقاربي –

تأتي النِّساءُ لبيتنا إثباتَ وِدٌّ،

يَنتَزعنَ غَمامةً من دفتَرِ الدَّمعِ القَديمِ،

لكلِّ واحدةٍ عزيزٌ سوفَ تبكي فَقدَهُ،

وتظنُّ أُمي أنَّهنَّ بصفِّها يبكينَني

– لا بأسَ – ثُمَّ يدورُ دولابُ النُّواحْ!

هل ذَرفُ أدمعِنا سِلاحْ ؟!

* * *

لا لا .. قليلاً أيُّها الرَّاوي

أرى هذا التَّصوُّرَ بنيةً نمطيَّةً تحتاجُ شيئاً

من ألاعيبِ الحَداثَةْ!

أأُضيفُ للموتِ الحَداثَةْ ؟!

لا بأسَ ، إنَّ الموتَ أغزرُنا تُراثاً كالهوى

شاعر أردني.

فهوَ القديمُ هوَ الجَديدُ ..

الموتُ مخلوقٌ وَحيدٌ!

* * *

ماذا سيحدثُ

حينَ تُعلنني النوائِحُ والدموعْ!

سيقولُ مذياعٌ :

تَرجَّلَ بعدما تعِبَ المجالْ ..

ستقولُ عاشِقةٌ : مُحالٌ،

ثمَّ تُعلنُ أنَّني كنتُ المحالْ ..

سيقولُ مفتونٌ بشِعري :

أُرهِقت رِئَةُ السُّطوعْ!

سيقولُ آخَرُ :

إنَّ في الأعصابِ جوعْ!

ستقولُ أُختي :

لن يغيبَ مُطوَّلاً فترقَّبوا،

يومانِ يُمحَقُ ثمَّ عادتهُ الرُّجوعْ!

أحدُ الرِّفاقِ سينطوي في بيتهِ

سيقولُ : حدَّثني عن الموتى مِراراً

ثمَّ غابْ!

سَكبوا شُعاعاً في التُّرابْ!

الأصدقاءُ يَهُزُّهمْ فقدي،

يقولونَ : استراحَ من العَذابْ!

ويقولُ أفصحُهمْ حضوراً :

كانَ مثلَ مُسافرٍ وطوى الشِّراعَ هنا العُبابْ!

أُمي سَتجْهشُ .. ثمَّ تَصمتُ،

كم ستصمتُ والدُّموعُ تُذيبُها؟!

ستقولُ فيما بعدُ :

كانَ مُعَطَّرَ الأحلامِ،

كانَ يُكحِّلُ الغيماتِ،

كانَ يُسابقُ الخيلَ الأصيلَةَ،

ينتشي بالضيفِ،

لا، لم يلتَفِتْ لأقلَّ من سبعينَ من فرسانِهمْ،

لم يستَمِعْ لبُكا اليمامَةِ،

كانَ (جسَّاسٌ) بعينيهِ البَطلْ!

فدعوا حبيبي نائماً

ولتقفلوا الصندوقَ كي تبقى فراشاتُ الأملْ

أمي ستُعلِنُ أنَّني سُدتُ العشيرَةَ أمردا ..

أمي سيبريها البُكاءُ مجدَّدا!

* * *

في صورَةٍ أُخرى تلُحُّ لأسرِها،

أُنعى بأوراقِ الجرائدِ،

سوفَ يشري عاشِقٌ

شيئاً من (اللبِّ) المباعِ على الرَّصيفِ

لكي يُقيمَ وليمةً لشعورِه،

سيكونُ في تلكَ اللفافةِ فرحَةٌ وخفوتُ نعيي!

هل يوقِفُ الموتُ الضَّعيفُ نبوغَ سَعيي ؟!

في صورَةٍ أُخرى تشدُّ تجلّياتي ..

أُنعى ويَحزَنُ كلُّ من عَبروا حياتي ..

لكنْ تظلُّ هناكَ أسئلةٌ تُراوِدُ مدفني

وتَئِزُّ في بالي رُفاتي ..

ماذا سيحدثُ للحبيبةِ يا تُرى؟

هل صِرتُ مِثلَ (نُصيِّبٍ) !!

أم كان يقصِدُ ذلكَ (الأُمويُّ) شيئاً

ما وعاهُ الناقدونْ!

لا بُدَّ من هزِّ الثَّوابتِ أو ستبلَعنا القُرونْ!

ماذا سيحدثُ للكثيرِ من الأمورِ التافِهةِ ؟!

المكتَبُ الملقى على هرَمِ الوظيفَةِ

مَن سيشغَلُ هالَةَ السَّأمِ المحيطِ بخصرِهِ،

وشَريحتي، أعني التي في هاتفي المحمولِ

ماذا قد يحلُّ بضَعْفِها،

عِطري،

ثيابي،

ركوةُ البُنِّ الصغيرةُ،

عُلبةُ التَّبغِ المليئةُ،

مِثقَبُ الأوراقِ،

إقراراتُ نَقْضي!

صُوَرٌ لفاتنةٍ تُجمِّلُ عُريَها،

خبَّأتُها وكأنها كنزٌ ومُدَّخَرٌ لنبضي!

الموتُ يقتلها كما قتلَ الرِّفاقَ وظلَّ وَحْدَهْ!

الموتُ مالِكُها الوحيدُ..

الموتُ مخلوقٌ جديدُ!

ماذا سيحدثُ للكثيرِ وللكثيرِ

وللكثيرْ..

لا شيءَ .. تبقى للحياةِ وِلادَةٌ

ويظَلُّ للموتِ المصيرْ..

ويَظلُّ دولابُ الوجودِ

يدورُ في الفَلَكِ الكبيرْ!

* * *

مَـرْثيّــةُ الغَريب

◄ **شعر : علي طه النوباني**

تُدَبِّـــر في جَوانحِك اقتِــــرابا | وَتَنْزف في مَســـاكنِك اغترابا
وذاكَ البُعْــــدُ مُؤْتَلِفٌ كثيــراً | وهذا القربُ مُشْـــتَعِلٌ غيابا
وبعض العِشـــقِ تُضرِمُهُ الليالي | فَيَسْـــطَعُ في مَنافيكَ انتحابا
وبعضُ القـوم تَحْسَـــبُه قَريباً | فَيَنْشُـرُ في مَسـالِكِكَ الضبابـا
تُســـــافِرُ طامحاً للشمسِ يَوْماً | وتَرْجعُ ذابلاً تَرعى السَّـــحابا
وَدَرْبُكَ مَـــــوْجُها بَحْـــرٌ بَعيدٌ | تَحَوَّلَ عَنْكَ نَوْرَسُــــــهُ غُرابا
تَظُنُّ براثِــنِ الأشْــــواكِ فيها | سُـــيوفاً أَنْبَتَتْ مِنها حِـــرابا
ديـــارُ القَـــــوْمِ مُقمرةٌ ولكن | تَـــوارى النورُ في العتمِ استلابا
فهـــذا الســــــيفُ مِرآة تَراه | لِوَجْهِكَ قَبلَ أن يَغدو سَـــــرابا
وهذي النارُ توقدهـــا لِتصـــحو | فَتُنْبتُ حَـولها أرضـــا يَبابـــا
تَبَدَّدَ حَـــولَها خَـــطوٌ كثيـــرٌ | وَســــــاوَرَ أُفقها بابــا فبابا
تُحيلُكَ مِثلمــــا وَرَقٍ قديـــمِ | تَبَعْثَرَ بَعْدما أَضْـــــحى كِتابا
وَقُبَّرَةٍ تُغنـــي فَـــــوق قَبرِ | يُنامِي الموتَ مارِدُهُ احـــتِرابا

◄ شاعر أردني.

مَرافئُ أورَدَتنا البؤسَ حتى   لَبسْنا الهمَّ من جَزَعٍ ثِيابا
كأنَّ خِيامنا مِن قَبلِ ألفٍ   تُفَرِّخُ في مَسالِكِنا ذِئابا
تآكَلَ فيها الناسُ حتّى   تَظُنَّ الأرضَ عامِرَةً خَرابا
رَأيتُكَ والليالي مُقمِراتٌ   وَوَجْهُكَ يا أَبي يُحيي الشَّبابا
وَقُلتُ بأنَّني تَعبٌ وَصدري   يُميطُ النار عن نار عَذابا
وكانَ الأفقُ في وَجَعِ التجلّي   جريحاً صامتاً أَنِفَ العِتابا
على دَرْبٍ تَهالَكَ مِن خُطانا   ومن خَطَأ يُخاتِلُنا الصَّوابا
نَزَعْتُ الغِلَّ مِن صَدري وَلكن   تَشَظّى القلبُ في الأمرِ ارتيابا
فما أدري أتُشْرِقُ في هَزيعٍ   شُموسُ الحُلمِ أم تَرِثُ الغِيابا
دروب العمر تحسبها حكيما   إذا ما مَلَّ يَحْتَرِفُ السُّبابا
وَحِكْمَتُنا مَعاول من كَلام   أَشابَ الرأسَ مِن عَجَبٍ وشابا
خُيوطُ النسج واهيةٌ وَتَرْوي   حِكايَةَ زارعٍ نفضَ الترابا
فَشاهَدَ في أَنامِلِهِ فُتوناً   يُزيغُ العينَ مَشْهَدُهُ انسِيابا
ولما سارَ في خيط الأماني   تَمطّى الأفْقُ مُحْتَرِقاً وَذابا
وأحْسَبُ أنهُ صِنوُ الرَّوابي   فلا جَبَلاً تراهُ ولا هِضابا
أصابَ مَقاتلَ الأحلامِ شَرٌّ   وكانَ رَمى الجبالَ فَما أصابا
وأحْسَبُ أنَّني صَمتُ الفَيافي   وقافلتي تُقَطّعها اكتئابا
على رَملٍ يُشاركني حَنيني   وَيَجْمَعُ غَيْمَةً في الأفقِ بابا

على درب السُّدى

(إلى الصديق الشاعر خليفة كيوان)

نضال برقان

(I)

قصائدَ ذاهبةً خلفَ ظهرِ الحياةِ

أراكَ

تروحُ بعيداً وراء الفصولْ

مع الباحثين عن الذاتِ في حضرةِ الله

يلهثُ خلفَكَ قلبي

ويسقطُ

لا أستطيعُ الوصولْ

سمائي معطَّلةٌ

ودمائي طلولْ.

(II)

طُفْ مثل قافيةٍ مملوءةٍ شَجَنا

تاهتْ بِنا مدنٌ لا تشبه المدنا

طفْ واسكب الليل في كاسات من رحلوا

صار النشيدُ صدىً صار الصدى كَفَنا

واكتب على الماء أسماءً لمن عشقوا

واجعل خيالَكَ في قلبي الذبيحِ سنا

كنا وروداً على درب السُّدى نبتتْ

كنّا حروفاً وما كان الكلامُ لَنا

◄ شاعر أردني.

وكان وهمٌ بلا عينين يحرسنا!
وكان أنّ صيّر الذكرى لنا وطنا

حتى ملامحُنا أمست ملامحَه
وكلُّنا غيرُه أمسى وما سكنا

كلٌّ ينادي على كلٍّ بغير فمٍ
كلٌّ يُشيدُ له في قلبِهِ وثنا

طُفْ مثل قافيةٍ مملوءةٍ شَجَنا
وكنْ لراحلةٍ في نأيها كَفَنا

طُفْ مثل قافيةٍ مملوءةٍ شَجَنا

(III)

دَنا الحرفُ
واتضحتْ في فمي الكلماتُ دما،

قرأتُ.. قرأتُ
وطوّفتُ.. طوّفتُ
حتى هممتُ بأن أقطفَ الأنجما.

فلمّا تهيأتُ
أنشدُ بين الخلائقِ
ما كنتُ علّمتنيه
احتجبتَ
وعادَ الكلامُ كعادتِهِ مبهما!



لوحة للفنانة دينا نعيوب

البتـــول

عارف عواد الهلال

يـا عِفَّةَ الطُّهْرِ أعْطِي الطُّهْرَ عِفَّتَهُ
مِـــنْ دُوْنِ طُهْرِكِ لا عِفٌّ ولا طُهْرُ
أنتِ العَفـافُ، وَطُهْرُ النَّفْسِ عِفَّتُها
في طُهْرِ نَفْسِكِ سِرُّ الطُّهْرِ والجَهْرُ
سِـــرُّ الأصـــائِلِ في سِــرٍّ تُكاتِمُهُ
تُبدي سِواهُ وَيُبدي سِـــرَّها السِّتْرُ
ما تَكْتُمُ الغِيدُ لا تَخفَى سَـــرائِرُهُ
يُنْبِيكَ عَنهُ شُـرُودُ اللَحْظِ والزَّفْرُ
أبْصَرْتُ في حِيـرَةِ الأحداقِ ذا وَلَهٍ
في لَوْعَةِ الوَجْدِ ما قَدْ شَابَهُ السِّحْرُ
في زُرْقَةِ العَينِ أسْــــرارٌ تُساوِرُها
حَيرَى لِيُبْصِرَ مِـنْ آفاقِها الصَّدْرُ
هامَتْ بِإطْباقِ أقطابِ الرُّؤى لِتَرَى
طَيْفاً تَجَلَّى سَمَا في سَـــمْتِهِ الفِكْرُ

نُسْـــكُ الفُؤادِ بِتُوْلُ الرَّوْعِ فـي وَرَعٍ
والقَلبُ يَسكُنُ في إخْبــاتِهِ الذِّكْرُ
تُعْطِي مِنَ الصُّبْحِ فَوقَ اللَيلِ تُوصِلُهُ
وِتْراً فَتَغْدُو لَيـــالٍ شَفْعُها العَشْرُ
ناجَتْ بِآنائِهـــا إلْفـــاً يُناجِيَها
سِرّاً فَأصغَى إلى نَجْواهُمـا الفَجْرُ
ما خابَ مَنْ ظَـنَّ أنَّ العِشْقَ يَجْذُبُهُ
بَيْتٌ تَأمُّهُ وُضَّـحُ البُدْنِ والحُمُـــرُ
مِنْ فَوقِها كُلُّ ذِي شَـــوْقٍ وَشادِنَةٌ
يَسْمُو بِهَوْدَجِها عِنْدَ السُّـرى البَدْرُ
تُسْقَى مِنَ الحَوْضِ لا نَزْفٌ مَشارِبُهُ
فارْتَدَّ وَجْهٌ عَـــلا سِيماءَهُ البِشْرُ
طَيفُ الفُـــؤادِ وَوَهْجُ الرُّوحِ إئتَلَقا
«نُورٌ على المـــاءِ» رَقَّ الآلُ والقَطْرُ

شاعر أردني.

جَلَّتْ عَنِ الشِّبْهِ لا كِبْرٌ ولا سَـــرَفٌ
رَهْواءُ تَغْتاظُ مِنْ إسْـفارِها الخُمْرُ
غَيداءُ ثُمَّتَ رَخِيمُ الصَّوتِ في أَنَسٍ
لا يُحْكَمُ الجَـــدُّ من رِسٍّ ولا الهَزْرُ
أَلقَيتُ سَمْعي إلـــى جِفْنٍ أُسائلُهُ
مِنْ غَضِّ طَرْفِهِ يَأتي النَّهْيُّ وَالأمْرُ
أَلْوَتْ بِجِيدٍ بِـــلا سِخْبٍ يُطَوِّقُهُ
طَوْقُ التَّراقِي رِصـاعُ الشِّعْرِ والنَّثْرُ
صَبَّرتُ نَفْسِي على هَـــوْنٍ أؤمِّلُها
وِرْدَ المَناهِلِ حَتَّى مَلَّهـــا الصَّبْرُ
مَسُّ الغَضَى في الجَوَى مِنْ وَجْدِ واسِنَةٍ
لَسْعُ المَياسِـــمِ يَشْكُو حَرَّها الجَمْرُ
طَوْعاً أُحَمِّلُ جَهْدَ النَّفْسِ ما اتَّسَعَتْ
سَـــعْياً رَضِيَّاً وَلَو أكدَى بِيَ العُسْرُ
طَلْقُ الأيــــادي على ساقٍ أُذَمِّلُهُ
في كُلِّ حَدْبٍ وَصَـوْبٍ أَرْضُهُ القَفْرُ
في كُلِّ لَحْبٍ كَثْنِي الحَبْـــلِ مَهْبِطُهُ
أَبْعَدْتُ خَطْوِي وفي أَدْمـــاثِهِ الوَعْرُ
في إثْرِ غَرَّاءَ ما ذُمَّتْ وَصـــائفُها
مِنْ حُسْنِ أوصافِها في حُسْنِها اليُسْرُ
طَرْدُ الهُمُومِ بَعيــدُ الشَّأوِ ذو أَمَلٍ
وَالنَّفْسُ يُوثِقُها في رِبْقِها الأَسْـــرُ

حَتَّى غَدَوْتُ كَمَـــنْ لا عَزْمَ يَعْضِدُهُ
كَلَّتْ خُطـــاهُ وَيَثْنِي عَزْمَهُ القَسْرُ
لا تَأْلُوَ النَّفْسُ عَنْ طَبْعٍ يُنـــازِعُها
تَسْمُو الطِّباعُ وَلَـو أخنَى بِها القَهْرُ
ما حالَتِ الحالُ عَنْ حالٍ تُخالِجُنِي
لَوْ حالَ دُونَ اخْتِلاجِ الأَنْفُسِ العُمْرُ
إنِّي رَأيتُ خَيـــالَ العُمْرِ مُزْدَلِفاً
كَالظِّلِّ سِـيَّانَ فِيهِ الطُّولُ والقَصْرُ
ظَنَّيتُ أنَّ سِـــنِيَّ العِشْقِ أَبْطأُها
حَتَّى تَهادَى عَجُـولاً يَزْحَفُ الدَّهْرُ
أَوْهَى الشَّبابَ ثُغامُ الشَّيبِ يَزْجُرُهُ
زَجْرَ الغَنِيِّ لِمَنْ قَـــدْ عَضَّهُ الفَقْرُ
بَعْدَ الشَّبابِ وَوَخْطِ الشَّيبِ أَحْسَبُهُ
حَسْبُ الفَتَى مِنْ لُقَى آمالِهِ الهَجْرُ
يَبْقَى الوَفاءُ لِـــذاتِ الطُّهْرِ نُغْدِقُهُ
ما سَحَّ بِالشُّحِّ مِـــنْ نَزِّها النَّزْرُ
أَوْفَيتُ عَهْدي وَمـــا أَوْفَيتِ مَسْأَلَةً
إمَّا الوَفاءُ وَإِمَّـــــا ضِدُّهُ الغَدْرُ
إنِّي عَذَرْتُكِ مِنْ بُخْـــلٍ بِلا أَسَفٍ
هلا عَذَرْتِ إذا ما حـــاجَنِيَ العُذْرُ

أنتظركَ أيها الشتاء

◀ حاكم عقرباوي

أنتظركَ أيها الشتاءُ
أنتظركَ
بفارغ الملحِ
بما علقَ بي
من ماءِ التوجّسِ
ومن بحرٍ
لم أزرْهُ بعدُ
رغم إلحاحِ
صبيِّ الخرافةِ
الذي قُدَّ من ضلعٍ تائهٍ
هنالكَ
قرب دوَّارِ الداخليةِ
يسار الصغير
موعدنا مع الغيمة القادمةِ
سنمطرُ معاً
وسنتقاسمُ الموجةَ السماويةَ
تماماً
كقطرتين تذوبانِ
على وجنتيكَ الصغيرتينِ
كم أحبك أيها الشتاءُ
بثوبكَ العاري
نظيفاً من فصولِ السنةِ
ومن ربيعٍ مزيَّفٍ
بثوبٍ قصيرٍ.

◀ شاعر أردني.

نـص شـعري

سـريــر البحـــر

محمد العامري

(1)

كنت حين اغتسل البحر بأسماكه على مقربة من نجمة غافية، وكنت كذلك أرسم على الرمل اسم الماء كما لو أن المكان معبدٌ للنخيل.

تحج إليه النوارس بريش تبلّلَ ببرتقاليّ الغروب.

وكنتُ الجبلَ في لحظة الارتباك كما نار يجهش بها الحطب وتأكلها الأمنيات.

طريق لا يمكن لها أن تطول لأن شوق المكان أكبر من مسافة فرقدين، وأقرب إلى حبل الخطى والوريد.

سيدتي تلك المدينة بزرقتها واخضرار الأهل هناك.

يا معبدًا لاغتسال إلهي دنا من يد المسيح.

يا سجادة من عقيق الأصابع ومركبًا ورقيًّا كنّا صنعناه في لحظة حب على دفتر الرسم.

أنت سيدتي... سيدة الماء، سيدة الشمس وشاهقات الجبال.

كنتِ حبلتِ بالعشق منذ أن مرّ فارس الثورة على خطى الأنبياء، وكنتِ طريقَ الحرير إلى شعلة بددت في فراغ الظلام القيود، وكنت حانية بين سنابك الخيل وصليل السيوف، فما زلت أنت أنت؛ سيدة البحر حين يغفو على وسادة الرمل، سيدة لا تشبه سوى عقيق اخْضَرَّ من خجل الماء وبات على رسله يطلق الأغنيات.

سيدتي... كل ما فيك اغتسال وأثواب مطرزة بتراتيل البحر، بتراتيل الصيادين في فجر الديكة وهسيس موجة ناعمة، كأن البحر قمصان من الرمل المطرز بالخطى، وأنت تحوكين حلم أجداد مروا هناك، تركوا تفاصيل العتابا وأصوات الطبول إلى موقد النار حين داهمهم البردُ في ليلةٍ غامضة.

كنتِ الفراءَ وشِباكاً تردُّ الريحَ عن عسفِ النخيل.

(2) تمجيد الحجر

حين شيد الغوري قنصوه بابك العالي، كان يحلم بمكوث البحر في بيته، وكان يجر الريح من نوافذَ صغيرةٍ كي يحلم بعروس البحر، تلك العروس التي زينت نحرها بمحارات بيضاء

▸ شاعر وفنان أردني.

من غير سوء، وحطت في رمل المحبة سلة من زرقة البحر، كي تنصت لظل القلعة وارتباك العاشق في سرير الماء.

تنصت بمزاج الملح،

تتغنج بأشجار المرجان.

لم يكن للمماليك فيك سوى عشاق شيدوا بيت الغناء، دحروا أعداء الماء هناك. كانوا على أهبة الحب يستدرجون أحلامهم في اغتسال البحر بنور الفضة. مماليك امتلكتهم الغبطة في مدينة الحب وشيدوا تفاصيل نقشهم على بوابة القلعة لعشاق محتملين؛ أقواس ونقوش وأهلة تنحني على ظل اسمها، وأسماء واضحة في مهب البحر، نوافذ محمية بالأنفاس وبقايا هواء ناعم يمسح وجه البحر بالتعاويذ والموسيقى، وبأوتار مشدودة إلى عنق الشواهق.

أجنحةٌ من نحاس وذهب، وقمرٌ سال منه حليب التراتيل لتصعد عالياً إلى غيمة في سماء الله.

يا الله، كيف سقطتْ بقعةُ الماء في بحر أحمر بقرون كما ثور أسطوري شق اليابسة ليحرس فينا موسيقى الماء..

مدينة سقطت من سماء الرب ليدور النسغ في جبال الحديد، وتبث حياة غير الحياة التي نعرفها

كيف كانت هبة الله؟

ومتى سقط البحر على أكتافنا لنغتسل فيه، ونحلب من ضرعه أحلاماً ما زالت تغفو في القلب.

ندنو ونرحل ونؤوب محملين بأسماك فضية تبدد ظلمة الجوع،

كأن المسيح لم يزل في عشائه الأخير، هناك يجلس في حضرة الضوء، ويتلو كتاب الماء على أتباعه. كأن نوره لم يَخْبُ في زيت المحبة كمشكاة قُدَّتْ من حجر كريم.

يداه شمعدان ومحياه خبز الجياع

صوته طيبٌ فاح من كتاب الحكمة يغسل بدن البحر بإنجيل السلام

فعلى البحر الغرام وفي القلب السلام.

(3) **أيلا**

أيلا تغمس في منديلها البحر كي يؤوب إلى بيته القرمزي

أيلا جهات أربع أو بوابات تنفتح على باب الهوى

مسورة بالغار وحراس الماء

مسورة بصهيل الجبل بنور الكتاب

مسورة بأقواس النور

أقواس مرَّ من تحتها رسل الثورات ورسل النور إلى أرض الفردوس

أيلا..

أنثى تنام على كتف البحر

عروسٌ مزينةٌ بباسقات شربتْ من ضرعها الطيور

ونامت على كتفيها الظلال

كتاب يضيء ضلالة الحبر

تمشي في بهوها أيائلُ رشقت بأظلافها الغمام

طريقٌ ناعم إلى حديث البحر ورقش من ذهب وفضة وماء

ملح وحنطة... تراتيل أحفاد ثملين بالبحر

بدو وغزاة

أساطير جاءت من باب البحر ورسائل مدفونة بالرمل

دفتر للحب... نشيد البنفسج

سعف يمشط الريح وحجر كريم نام في خاتم البحر

كان اسمها بير نايس وسموها الرومان إلينا.

كان طريق فيانوفاتريانا جنوبياً، مروراً بدمشق وفيلادلفيا، ليحط الرحل في بنايس، ومن هناك شقوا دروب العشق غرباً إلى فلسطين.

هنا مكث أسلافهم من عهد نبينا، ليشع نور المحبة في الأرض ؛ الأمويون والعباسيون والفاطميون والمماليك، أقوام عشقوها كمحبة الله في الحواس.

جالت في دفاترهم أحوال من كتبوا تاريخ الحبر في كراريس الحجارة. مروا خفافًا على ظهرها وتعطروا بقيصومها،رسموا علامات العوصلان رايات بيضاء من غير سوء، كرشاقة موجة درجت على شال السواحل.

كانت حجيج أقوام حلموا ببحرها. أتراكٌ مكثوا هناك وصلبان حطت على جبل الحديد.

فرسان بخيولهم ومرابط بأسهم كانت هناك إلى جانب خيمة خفقت بريح البحر.

تفاصيل حرب وحب وسلام... نشيد تجمع في مقلة البحر. وصيادون شدوا بأشرعتهم غناء البحر، ألقوا بشباك فجرهم على جسد الماء

أحلامهم في غامق الماء

ينتظرون فضة طرية من باب اليم

فرعون كان ينظر إليها بعين هر

بومات فرعون تحرس جزيرته وتغوي عروس البحر برداء التعاويذ

لم يبق آدمي إلا ومر من هناك، حيث باب الحلم وقيثارة الرمل تغوي طراوة العشب، وتحرك خلاخيل الرمل في البعيد.. البعيد.

البعيد القريب.. الراحل الماكث.. العاشق المغدور.. القارب الرجراج

الباسق النحيل.. النورس المتعب.. الموجة الطرية

عروس ساح في عقيقها كلام البحر، وداخ في كؤوسها النشيد.

(4) نار في الأعالي

المدينة التي نبتت من قرون اليابسة

سحبت نار بروميثيوس إلى موقدها لتطلق برق الحرية بزناد الشريف

نار مؤسطرة وملامح عرب وبدو ثاروا في صحرائها ليحملهم شيح على أجنحة الحكمة.

يتلون كتاب الحب على بابها، يضيئون قناديل أمنياتهم بالغناء والأهازيج.

اغتسال يعمّده ملح البحر

معقل لشرفاء الأرض وعباءات هفهافة. صهيل خيول تشق بطن الجبل، وصوت معادن ترن في سماء العشب.

من زمان كانت وما زالت موطناً للحب

تقاطع طرق تلتقي فيها قارات العشق؛ آسيا.. أفريقيا.. أوروبا.. أنباط مكثوا في كتاب الرمل

معبر لمرور التوابل والحرير وخلاخيل فضة ترصعت بالفيروز

رنَّتْ في فردوس ملوك اغتسلوا بماء الإيقاع، حجازيون جاؤوا من جنوب صحرائهم وظعون تهجس بالخبب والهوادج، مروا هناك باتجاه الكنانة.شربوا من ضرع النياق تاريخاً من الحب،

شربوا من زلال البحر سلسبيلاً وحليب غيمة شقراء بين يدي الله.

تلك القوافل التي حملت على ظهورها كتب السماء، لم تمل إلا لتنشد بحر الشعر. قوافل تمشي على لغة الرقش وتبحر في بحر الرمل والبسيط والخبب والطويل. جاءت وعلى ظهورها عروس البدو المرقومة بالأحمر القاني وبقايا عشب على الخاصرة.

عروسٌ بحرها رمل ومواالها هبوب من شمائل أرضنا. كانت عروس البحر بانتظار عرسها وكانت تراقص أسدين في بوابة الذكرى. نصفها من فضة وشموس، شمول تحمل مراكب وأناشيد الغبطة.

ليلها لا يشبه أي ليل

ملامحهم قُدّتْ من فيروز الحب، لوحتهم يد البحر بنور غامض وتركت على أساورهم سيرة الأهل.

لم يك في اليم سوى ظل جبال، وصور لماعز جبلي، متسلقون ركبوا الشعاب. سلالهم من زعتر وسواسن تعطر قلبها بالثغاء.

جبل يطل برأسه الناري على عقيق البحر، يُؤوي بمعطفه خرزًا ومعادن سُكَّت بجمر الصهيل.

سنابك خيل رسمت فجر الكلام، وباتت في أعنتها نشيداً هائلاً وبيتاً عامراً بالنور.

جبال في بطنها سرٌّ أرضٍ لا تموت.

(5) بحر أحمر.... بحر أخضر

بحر لا يشبه أيَّ بحر هناك

أحمرَ.. أخضرَ.. أزرقَ وتارةً ذهبيَّ الملامح

أحمَرَّ خجلاً من كثرة العشاق، ونام على وسادة الرمل كي يستريح من المراكب. نوارسه مسافة شمسين بين فجر جديد وغروب قرمزي. ريش وتلاوين في جناح الشوق.. صدرٌ أبيضُ تغسّلَ في رذاذ اللذة. رقصٌ خفيف... ارتباك عاشق. وبساطٌ من زرقة الماء.. ذهب وفضة ولآلئ تشف عن مناديل ملونة بالرهافة. صحن تأكل الطيرُ منه لتؤوب. ماء وغلال محمولة على ظهور البحارة، وقيثارة سكرى بالهبوب.

(6) وادي القمر

على وسائد الرمل الخفيف حلُمنا بقيثارة تدندن برقش نبطي كان هناك. وكانت وسائدنا محشوة بفرو النياق وتغريد طيور حمراء رشيقة رشاقة البدو.

وادٍ سقط من سماء الرب كما لو أن القمر العالي حط بعشقه هناك، يدعوك للصراخ أقصدُ أن تكون حراً في حضرة الفراغ الإلهي، فراغ محفوف بتراتيلَ غامضةٍ، أشبه بموسيقى ناعمةٍ تتسلل في الخفوق. أشبه بوتر رجراج... أشبه بنعومة أنثى عربية موشومة بالطلاسم. أشبه بمشي المطلق في وادي النور

وادي القمر يحطبه العشاق ليلاً

يحرسهم قمرٌ بعيد، ودكاب مؤنسة ونيران

رأس صخرة تطل كراية وردية لعشاق محتملين

حوزان رمل وسوناتا رياح كنست أنوثة الرمل لتأخذها لخدرها البعيد

ظباء وحباري وحجل.. جداء واهتزاز نافذة شقراء على بطن رملة مجوفة

كان هناك الفيصل الأمير

يذود عن الجمال وحرفة الشمس،

وهناك لورنس كذلك بعينين زرقاوين كبحر أيلا

سكون كوني يمحو فيك فساد المدن

رسوم صخرية حفرت بخناجر الأحرار

شواهقُ وباشقٌ حمل الشوقَ لناي الرعاة،

أم الدامي.. جبل كرمح مقاتل في فراغ الأرض، جبل رام صدى لنداء بدو في مساء أخرمزية، نقوش ثمود رُشقت مخيلةَ ريح على سُرر الظلال، خرابيش رفطاء.. بواشق.. وقطا

وشق في طريق حسمى وفراشات إرام، طريقٌ لعنترة وخيالٌ لمتنبي الضاد، ضياعٌ لجميل بثينة وركابٌ لعنترة، موقد يُعرّسُ فيه القطا.. مضارب لأعراس جذام،

بحرُ رملٍ وسريرُ غمام.. سطرٌ من العشقِ وليلٌ هَمَا بنجمه كقلادة من رُخم وخرز.. أرض حِسمى خيام حبلى بالأهازيج.. سجادة من الرمل ومهداة للضلالة، كوكبٌ أرضيٌّ سكنَ أرضَ حِسمى.. مناطيدُ ونيران.. ثغاءُ ماعزٍ في سلمِ الشواهق،

ثنايا في خفيف في شجر السدر، وغبطةُ راعٍ في مهبِّ النعاس

إرام موسيقى الرمل واصفرارُ ذهب في إبط الجبل، بدويةٌ موشومةٌ بعرفِ الديك، وسيالةٌ تسيحُ على العنق،

على مهوى ظلين كانت سماءٌ تهبط بأززفها على تمر إرام

وكان الهلال سيفَ ضوء يميل، وكانت يداه في متناول التمر

كما لو أنه خطو امرأة تفركُ ظمأَ العشب

كما لو أنه ميلاد مزن ترطّبُ بشيح لإرام

إرام ذات الشواهق والعاليات

إرام ذات الطيب والتمر المبثوث

إرام مساحة عشق هناك

وبوابة لنشيد البدو

إرام.. ذات الحياة

ذات الحياة،

نـص شـعري

لا بُـــدّ

محمد زكي

بِقليلٍ من الماءِ

وبعضِ سماءٍ

وجمّعِ نجومٍ؛

بِقليلِ أصابعَكَ المشتهاةِ

وليلٍ توارى الى بُعدِهِ السرمديّ؛

بِوجهٍ تواثَبَ حين استفاقتْ يداك؛

بعاشقةٍ واحدةٍ خلف حلمٍ؛

بريشةِ طائرٍ يشتهي حبرَكَ المستباحَ؛

بِغير انتباهٍ

وغيرِ حياةٍ..

بِقليلٍ من الملحِ

وكثيرٍ من البحرِ؛

بِأرجُلكَ؛

بما يشتبكُ لحظة السهْوِ عن وقتنا؛

بِجمهرة الواقفين على أهبة الاشتهاءِ،

العامدين اصطياد الرياح في قُفّةِ الجسدِ..

بما يسقطُ خلف مشهدكَ؛

بِقليلِ يديكَ؛

بِشعلةِ الوقتِ؛

بِمائكَ انتَ؛

بفكرتِكَ الواحدةِ؛

بِتعدُّدِ أسمائك؛

شاعر أردني.

بِقليلٍ من الوقتِ

وبعضِ النساءِ..

بنبضِكَ مُنتخباً وقْعَ خطاكَ؛

بِتلويحةِ تخترقُ سكتةً؛

بِرقصِ الهواءِ على راحتيكَ؛

بما يتدوّرُ إذْ يستفيضُ؛

بما يتشكّلُ إذْ يستنيرُ؛

بما يتوانى حين يهمُّ،

وما يتمادى إذْ يستريحُ..

بِبعضِ الكلامِ

ورائحةِ الضوءِ إذْ تسقطُ عيونُكَ في الجُبِّ،

بِتاريخِكَ القادمِ على مهلِهِ؛

بِأشجارِهِ؛

بِما يرشحُ الآنَ

بِليلِكَ حيناً

ونورِكَ حيناً..

بِما ينتهي حين تبدأُ؛

بِحُرقةٍ في الحلقِ

ودفءٍ أكيدٍ؛

بِقليلِكَ، بِكثيرِكَ، بِغيابِكَ

انتباهِكَ، اشتياقِكَ..

بِوجهِكَ؛

بِقليلٍ من الماءِ

وبعضِ سمائكَ؛

بِقليلٍ من الفيءِ؛

بِشمسِكَ؛

بِموسِمِكَ الآنَ؛

بِفكرتِكَ الواحدةِ

وتعدُّدِ اسمائكَ..

لا بُدّ تقضمُ تينَ الحياةِ

حين تغيبُ

قصة قصيرة

صوتك البعيد

كمال عبد الرحمن

عزيزتي نون

تحية طيبة

الليلة الأولى دونك.. أجلس على صخرة قبالة بيتنا لأقنع نفسي بأنني رجل صعب لا يعرف البكاء.. هذه الليلة أثقل من جبل.. إلى أين أيمم وجهي، و(لندن) بعيدة في آخر الدنيا؟ تذكّري أنني أخجل أن أطالبك بالحفاظ على العهد .. يقولون في الأمثال لا توصِ حريصاً.

سأترك هذا الكلام جانباً.. اكتبي لي.. قولي إنك أصلب مني في الليلة الأولى.. قولي إن عقلك شكم قلبك كي لا يتصرف على هواه.. اكتبي فإن رسائلك البلسم الذي أتمناه لجرحي الذي يرفض الالتئام..

أشكرك على صبرك ولك ألف تحية.

المخلص شين

العراق ـ الموصل

1977/10/3

عزيزي شين

استلمت رسالتك.. هذا الكون فارغ موحش بدونك.. لكنني أقول إن رسالتك أحيتني.. خشيت أن أموت وحيدة.. آه كم هي الوحدة ثقيلة هنا.. أما الآن فالكون أجمل.. أكذب إذ أقول إنني أعرف عدد المرات التي أعدت فيها قراءة الرسالة.. تصوّر أنني جلبت خارطة العراق.. فتشت فيها عن مدينة اسمها(الموصل).. وضعتها بدائرة حمراء.. وكلما انتابني الأسى .. وضعت إصبعي على (الموصل) وقلت هنا الأمل.. رسالتك قصيرة لا أعرف لماذا.. مع أنك شاعر، والشعراء ثرثارون ـ اضحك!

ولكنني أخمن السبب.. فالموقف صعب عليك.. وأنا أتفهم ذلك جيداً. هناك أمور لا أستطيع منع نفسي من إخبارك بها .. ولكن قبل ذلك أذكرك بالحادثة الطريفة التي حدثت لك في مطار (هيثرو) حينما صعدتَ إلى (الكونكرد) الذاهبة إلى باريس بدلاً من (البوينغ) المتجهة إلى بغداد.. أما الأمور، فأولاً لم أعد أستطيع الذهاب إلى الصيدلية، لأن حالي النفسية مضطربة، وتركت الأمر لصديقتي (آن).. أنت تعرفها؛ الشابة الفرنسية التي كثيراً ما رافقتنا في جولات إلى (ويلز) وأماكن أخرى..وثانياً إن غيابك أمر لا يُطاق. تنتابني حالات كآبة لا أستطيع وصفها.. وثالثاً أود إخبارك أنني انتقلت من (كوينز كيت) وأسكن غرب لندن. اكتب لي على عنواني القديم .. ولكن عدني بالكتابة، فإن رسائلك تذكرني دائماً بأنني على قيد الحياة.. أشكر وفاءك وأنا بالانتظار.

المخلصة نون

لندن / كوينز كيت

1977/10/25

ناقد من العراق.

عزيزتي نون

فرحت كثيراً برسالتك الأولى.. قرأتها مرات ومرات حتى حفظتها.. أما بالنسبة للصيدلية فإنني أدعوك لممارسة عملك فيها بشكل يومي، ولا تتركيها لأي سبب.. على الأقل لأتأكد أنك تمارسين حياة طبيعية قائمة على الصبر. وأما بالنسبة إلى سكنك الجديد فأتمنى أن يكون أفضل من سابقه، وزوديني بالعنوان لأراسلك عليه. أما بالنسبة لـ(الكونكرد) أما زلت تذكرين تلك الحادثة؟ لقد كانت طائرة عملاقة مرعبة كأنها مدينة طائرة كما يقولون.. المهم إنّ ما يحز بنفسي الآن، أن ياتي عيد الميلاد وأنت لست معي.. أو بالأحرى أنا لست معك في لندن. هل تذكرين جنون المحتفلين برأس السنة وهم يسبحون عراة بـ(البيرة) في (ترفلغار)؟ لا أدري ماذا أقول لك في هذه المناسبة! أتمنى لك السعادة، هذا ما أستطيع قوله على الأقل.. أقول إنني هنا لم أفق من صدمة الفراق.. الدنيا غريبة والكون مختلف.. الوحشة تستعمر قلبي.. لكنني متمسك بالصبر الذي لا بد منه لأعيش حياتي العادية. ثقي أنني على العهد، وفي الموعد الذي اتفقنا عليه سأكون عندك في لندن.. وبإمكانك أن تجهزي بدلة الزفاف كما يحلو لك.. ولكن الصبر.. الصبر.

تحياتي لك وللصديقة (آن).. وشكراً لكل شيء.

المخلص شين

الموصل ـ العراق

1977/11/19

عزيزتي شين

شكراً على الرسائل.. صحيح أن فيها بعض السلوى، ولكنني أعترف أنني أتعلق بآخر خيوط الصبر.. آثارك خالدة حيثما مشيت أو تطلعت في لندن.. ساحة (ترفلغار) تحزنني.. شارع (اكسفورد) يصيبني بالكآبة.. متحف (مدام تسو) أراه مظلماً أكثر من ظلمته الحقيقية. تصوّر، ذهبت إلى (سانت ماريز هوسبتل) أسأل عنك في السدى بعض الممرضات اللواتي كنت تجالسهن أثناء زيارتك للمشفى، وكان جوابهن محزناً بالنسبة اليّ، فهنّ لا يعرفن عنك شيئاً.. شرّدتُ نفسي في شوارع لندن أسخرُ مني؛ لماذا أسأل أسئلة أعرف أجوبتها! المهم أن نفسيّتي تسوء يوماً بعد آخر .. هذه صراحتي التي تعرفها جيداً..

أما بالنسبة لأعياد الميلاد، فساقضيها في غرفتي.. أجالس صورتك وأستحضر الذكريات. وأما بالنسبة للصيدلية فسأعود للعمل فيها بناءً على رغبتك.. الآن عرفت لماذا تغيب عنك الكلمات في رسالتك القصيرة.. الآن أفهم أن الشعراء لا يتمكنون من الكتابة وقت الحاجة؛ أعني وقت يسيء الناس فهمهم.. فَهُم ليسوا كتّاب عرائض كما كنت تقول لي دائماً.. الآن أفكر؛ هل نقتات حياتنا على فتات الرسائل؟

الرسائل لا تكفي.. جدْ طريقة أخرى إنّ صبري ينفد.

المخلصة نون

لندن13/12/1977

عزيزتي نون

أهنئك بأعياد الميلاد التي مضى عليها ثلاثة أشهر ـ اضحكي! وقضيتها في غرفتك كما ذكرت في رسالتك.. ولا أود أن أكرر القول في كل رسالة أن ظروفي صعبة. لقد شرحت لك كل شيء عندما كنت في لندن. لكنني وتخميناً لتردي حالك النفسية اضطررت قبل شهرين للاتصال بك هاتفياً من دائرة البريد الحكومية، وكان المكان مزدحماً بالمراجعين، واضطررت، بين عشرات الحاضرين، أن أصرخ: «أحبك..أحبك..»، ربما ضحك البعض أو سخروا مني، ولكن سماع صوتك اخترم روحي كصعقة كهربائية تزلزل من خلالها جسدي.. وبصعوبة كنت أسمع صوتك، لكنني سمعت صوتك وهذا هو المهم.. كما أنني أكتب هذه الرسالة من مدينة صغيرة في أقصى شمالي شرق العراق.. مدينة اسمها (بنجوين)، واذا لاحظت ختم البريد لا يوجد عيه

اسم (موصل) بل (سليمانية).. ولكن عنواني ثابت فاطمئني. الكلمات لاتنتهي.. لذلك ساختصر..عيشي حياة طبيعية.. كي أتمكن أنا من ذلك.. أين ذهب العقل والمنطق؟ شكرا لجمال وفائك وإلى لقاء.

المخلص شين

السليمانية ـ العراق

1978/3/9

عزيزي شين

أين كنت خلال هذه المدة الطويلة؟ أتعرف كم مضى من وقت وأنا أنتظر رسائلك ساعة بساعة ويوماً بيوم.. لقد قلقت عليك كثيراً..ثم أين (بنجوين)؟ ولماذا تذهب إلى السليمانية! ما هذه المفارقة..على كل أود أن أخبرك أنني ذاهبة بجولة طبية سياحية إلى أستراليا وفرنسا، ولا أدري متى أعود.. ستقول لماذا؟ أولاً لأن السفرة طبية إلزامية لا مفر منها، أما السياحية، فسأقضي بعض الوقت في باريس لأنني أعتقد أنني بحاجة لذلك.. ولكي تسترد بعض أنفاسك وترتاح قليلاً من مراسلتي ـ اضحك! أرجو أن تتوقف عن المراسلة لحين عودتي.

... وسلّمْ لي على الصبر!

المخلصة نون

لندن

1978/3/29

عزيزي شين

السلام عليكم.. أليست هذه تحيتكم؟

عدت قبل يومين.. كانت رحلة جميلة وموفقة، وها هي الصور بين يديك، واطمئن فالأشواق هي الأشواق، ولم أنسك لحظة خلال جولتي. هل تذكر (غابة بولونيا) التي حدثتني عنها ذات مرة؟ ذهبت إليها، ولم أدخلها بدونك.. تمنيتك في كل مكان زرته في باريس أو أستراليا.. أستراليا بلدي وأنا أسترالية كما تعلم..لكن لا وطن لي بدونك. أول شيء قمت به حال وصولي لندن هو قراءة رسائلك.. ألم أقل لك أن تتوقف عن مراسلتي إلى حين عودتي؟! هل أنت مجنون؟..اطمئن قرأتها جميعاً وفرحت بها.. هاه.. ألم تكتب قصيدة عني ـ اضحك! أعرف أنك لست كاتب عرائض.. لكن متى ستكتب هذه الملحمة؟ الأيام تمر وموعدنا يقترب، وكما تقول أنت، فالكلام لا ينتهي.. وأنا بانتظار.

المخلصة نون

لندن

1978/6/17

عزيزتي نون

السلام عليكم.. هذه تحيتنا

رحلة سعيدة وشكراً على الأشواق.. كما وصلتني الصور وهي رائعة الجمال..لقد أرسلت إليك في أثناء غيابك ثلاثين رسالة، ويبدو أن واحدة منها قد أضاعت طريقها وذهبت إلى مكان آخر.. أما بالنسبة للقصيدة فانني عاجز تماماً عن كتابتها، وكأنني لست بشاعر.. ربما في يوم ما سأكتبها. وأود أن أذكرك بالأوراق الطبية التي طلبتها منك، وطلبت مصادقتها من المركز الصحي العراقي، ثم السفارة العراقية في (كوينز كيت)..هذه الأوراق مهمة لعودتي إلى لندن حسب الموعد.

أقول لك يبدو أن الأيام تعجز أن تنسيني حبك.. يقولون في الأمثال الزمن كفيل بنسيان كل شيء.. ربما هذا الكلام صحيح، ولكن ليس نسيانك.

يجب أن نعيش ونمارس حياتنا اليومية بشكل طبيعي. وهذه حقيقة مُرّة لا بد منها.. فاحذي حذوي ..وسنصل إلى ما نتمناه..

المخلص شين

الموصل

1978/7/15

عزيزي شين

.. أنجزتُ مصادقة الأوراق الطبية كما طلبت.. ففي المركز الصحي العراقي وجدت عدداً من الأطباء وكانوا لطفاء ورحبوا بحضوري .. ربما لأنني قلت لهم إنني طبيبة صيدلانية.. لا أدري.. أما في السفارة العراقية، فكانت وجوههم مرعبة، وشواربهم معقوفة إلى أسفل على شكل رقم(8) العربي.. أرعبوني حقاً.. كانوا يتفرسون بي وكأنني زائرة أسترالية هبطت في أدغال أفريقيا وليس في سفارة.. المهم صادقوا على الأوراق، ولكن بصعوبة بالغة، وحينما خرجت من السفارة تخيلت أن عبارة جحيم باربوس الشهيرة (يا من تدخل إلى هنا تخلّ عن كل شيء) مكتوبة على واجهتها.. وأرجو أن لا يغضبك كلامي هذا.. هكذا أحسست أثناء زيارتي لسفارتكم، فسامحني.. ها هي الأوراق كاملة بين يديك، لعلها تسرّع في سفرك إلى لندن..

المخلصة نون

لندن29/8/1978

عزيزتي نون

تحية حارة مثل صيف بلادي

أولاً شكراً على إرسال الأوراق الطبية..وثانياً ما هذا الكلام؟ فرجال السفارة العراقية طيبون، كما أعرفهم، ومن حقهم، بل من حق كل سفارة، أن تتفحص الوجوه وتدقق في جوازات السفر.. هذه مسألة طبيعية معروفة في كل بلدان العالم.. المهم أنني استلمت الأوراق، وسأرى متى يمكنني السفر إلى لندن بعد إنجاز بعض الأعمال في الموصل.. كما أتمنى أن ترتاحي قليلاً من عناء الرسائل، لأنني سأكون متنقلاً بين بغداد والموصل.. انتظري مني رسالة بالتفاصيل.. شكراً لانك انتِ! (التفسير لاحقاً).

المخلص شين

الموصل 29/8/1978

عزيزتي نون

تحية أخيرة!

لدينا مثل شعبي يقول: (الأشياء لتي تخافها أو تخجل منها تكلم بها أولاً) وأنا سأقول الشيء الذي يخجلني ويخيفني.. ببساطة مؤلمة قاتلة كافرة..أنا لن أسافر إلى لندن نهائياً، وبشكل قاطع.. قلّبتُ الأمور بذهني حتى احترق بجمر الألم.. حاولت.. حاولت.. حسبتها بكل المقاييس وكانت النتيجة أنني لا أستطيع السفر إليك.. هناك ظروف مستحيلة ستسمعينها بصوتي عبر الهاتف.. ومن حقك أن لا تصغي .. ولا تتفهمي أو تفهمي ما أنا فيه.. من حقك أي شيء ترينه مناسباً لرفع الحيف عن حبنا المظلوم.. أعرف.. أعرف ستقولين كما تقول الأوروبيات اللواتي يصادقن شباباً عرباً.. ستقولين لقد غررت بي وهربت أيها العربي.. وتعرفين أنني لست من هذا الطراز.. وتقولين أنتم لا تستحقون الحب.. لأنكم لا تفهمون معناه.. أنتم وحوش.. أجلاف.. لماذا تخدعني طوال هذا الوقت، ثم تتركني فجأة في عراء الذكرى بلا عزاء؟!

أعرف.. أعرف ستدخنين ثلاث علب سجائر في اليوم الواحد.. وتشربين كالمسعورة صناديق كاملة من (البيرة).. ستمزقين صوري وتلقين بها في الزبالة.. تقولين وتصرخين حتى يجف حلقك ويتيبس لسانك.. أعرفك جيداً.. وربما تكونين مجنونة وتركبين أول طائرة قادمة إلى بغداد.. وأفتح عيني في الصباح لأجدك تصرخين مولولة بباب بيتي.. أنا أعرف حجم الألم الذي سببته لك ولنفسي.. لذلك أغلقت صندوق بريدي منذ اليوم، وسلمتهم المفتاح، حتى أقطع عليّ وعليك كل الطرق.. الأمر أكبر مني ومن أشواقي المحمومة.. أتمنى أن تصغي اليّ إذا كلمتك بالهاتف..

وكلمة أخيرة..

جدي لك حياة أخرى أفضل مني.. أنت في مقتبل العمر، ودائماً بإمكاننا أن نبدأ من جديد.

شين

الموصل في 27/11/1978

قصـة

بئـر جـدتـي

سحر ملص

حين هجم الأعداء على المدينة احتار أبي أين يمضي بنا خشية أن يصيبنا مكروه، بعدما دبت الفوضى في المدينة، وعاث المفسدون بها غير مراعين حرمة لشيخ أو امرأة، أو حتى طفل رضيع، فقد أعملوا حرابهم برؤوس الناس، وبنادقهم في صدورهم، وامتلأت الطرقات بالجثث والموتى حتى فاحت رائحة الموت في كل مكان.. عيون ترتقب خلف النوافذ... أطفال يتامى طالهم الذعر، شاهدوا آبائهم وأمهاتهم يقتلون أمام أعينهم، فهربوا ناجين بحياتهم وطفولتهم البريئة.. مخازن أحرقت، وبيوت تهدمت على رؤوس قاطنيها...

احتار في أمره خشية على أسرته، فلم يجد بداً من النزوح من بيته، ويمم بنا شمالاً قاصداً المزرعة.. كانت الطائرة تحلق فوق رؤوسنا، وكنا نشعر أن الموت في كل لحظة سوف يقتنص أحداً منا.. الطريق مليئة بالأشجار الحرجية التي شاهدنا الناس يختبئون تحتها.. وحتى المغاور القديمة احتلها الناس ناجين بحياتهم. كانت المزرعة تبدو بعيدة لكنها مقصداً لنجاتنا.. وما بين الفينة والأخرى كنا نضطر للنزول من العربة والاختباء تحت بعض الأشجار الحرجية ريثما تعبر طائرة محلقة تبحث عن الناس حتى تقتلهم، ومع امتداد الطريق قل تزاحم الناس في الجبال، حتى بدت الطريق متعرجة.. وادعة مثل طفل تتناثر حولها بعض البيوت الفردية..

وحين وصلناها شعرنا أنها ملاذنا الأخير، تنفس أبي الصعداء وفتح بوابتها التي أنّت حزينة ثم دلفنا إلى رحابها.. حيث المروج الخضراء.. وأشجار الزيتون.. وبعض اللوز، وفي وسطها يقبع البئر الذي حفرته جدتي في غابر صباها...

كان البيت فيها صغيراً، مقام على شكل كوخ سقفه مائل تتعانق جدرانه، وأمام الكوخ امتدت مصطبه بلون وردي تتوسطها شجرة اللوز وحولها أحجار وردية تشكل دائرة وتحت المصطبه تقبع البئر التي تنام بين شجرتي زيتون تهدهد ماءها..

ما إن وصلنا باب الكوخ وفتحه أبي، حتى عبقت بالمكان رائحة قديمة عفنة لبيت مهجور فاحت منه ذكريات ورائحة جدتي... سجاده العتيق، ومقاعده المصنوعة من الخيزران.. وطاولته البيضاوية وكراسي مصنوعة من شجر البلوط. في الواجهة لوحة زرقاء فيها مهرة أمامها وليدها، وقد علق في رقبته خرزة زرقاء، وقف أبي يتأملها دامع العينين وهو يسترجع

◄ قاصّة أردنية.

وجه أمه التي ربته يتيماً.. وقد كانت تعشق تلك اللوحة التي تمثله وأمه؛ كما كانت تحدثه عنها جدتي..

على المشجب ثوبها المطرز بألوان الربيع وفوقه وشاحها الأبيض العتيق.. وقربها علقت مسبحتها، وكأنها غادرت المكان للتو، وقرب النافذة علقت سجادة صغيرة يدوية كانت قد نسجتها بيدها على نول صغير. وقف أبي يتأمل المكان الذي هجره منذ زمان، وقد ألهته الحياة بأعبائها عنه، شعرنا بالأمان.. وتنفست أمي الصعداء، وخرجت وأخوتي نرتع بالمكان مستمتعين بأشعة الشمس، نتراكض على الأعشاب التي استطالت دون أن يحرثها أحد، لكنها كانت تدغدغ أقدامنا فنشعر بنشوة حميمية.

قضينا أياماً هناك، ونحن نشعر بالأمان، وعادت أمي لتخبز على طابون جدتي القديم بعدما رمّمه أبي، ونستقي من لبن الماعز الذي نبتاعه من دكاكين القرية. شعرنا بسعادة افتقدناها منذ زمن.. وظننا أننا نجونا من براثن الأعداء.

كانت المزرعة التي عشقتها جدتي تقع في حضن جبل عال.. كان هو عالم جدتي التي نذرت حياتها الأخيرة للتعبد في محراب مزرعتها. وكانت توصي أبي ألا يفرّط بالمزرعة التي أحبتها، تجلس قبالة الجبل تتعبد هناك ربها.

وكثيراً ما كان أبي يصحبنا إلى فوق لزيارة جدتي الراضية بحياتها.. القانعة بعالمها.. منتظره لقاء وجه ربها، فكنا نلتف حولها، تسرد لنا الحكايا، وتعرفنا بعظمة خالقها مردّدة: «هنا أرى العالم كله مجتمع أمامي». تقضي نهارها تحاور شجر الزيتون، وتسمع تغريد طيورها.. تخبز لنا خبز الطابون الساخن وهي تطعمنا منه، فأشعر بلذه غريبة وطعم القمح الذي يتورد على الصاج وهي تخبزه، وكنت الأقرب إلى نفسها...

قضينا هناك أياماً هادئة. كانت تسحب الشمس خيوطها وتخشع الأرض بانتظار ليلها لتتدثر به. من البعيد تظهر أضواء القرية لامعة مثل لآلئ ونجوم تتفتح فوق الجبال، لحظتها يقف أبي خاشعاً، مستذكراً روح أمه دامعاً على فراقها.. وفي الليل يسير تحت النجوم معانقاً مذياع جدتي القديم؛ يستمع إلى الأخبار التي تتحدث عن بشاعة الحرب في بلادنا..

في أحد الأيام تعالت الأصوات، وتصايح الناس وهم يتحدثون عن اقتراب الجنود من قريتنا.. وبدأ الناس يخرجون من القرية تاركين بيوتهم ناجين بأرواحهم!

أصابنا الذعر.. وامتلأت نفس أبي غماً، وفكر في الخروج بنا، لكنه وقف حائراً.. وقبل أن يتمكن من اتخاذ قراره.. كان الجنود يحيطون بقريتنا، فانتابه الهلع، ولم يجد مكاناً يرحل اليه. آنذاك شعر بخوف غامض، وكأن روح جدتي تحوم حول المكان منذرة محذرة. وقبل أن يتمكن من الهرب بنا، كانت فلولهم تحاصر المكان، وقد شاهد حركة مبهمة تطل على رؤوس الجبال.. آنذاك نادى علينا ومضى قاصداً البئر المهجورة.. التي كان جزءاً منها قد اندثر وقد تساقطت بعض الأغصان فوق غطائها المعدنيّ حتى غمرته، وبات مثل تلة مبعثرة من الأغصان تخفي ما تحتها.

أسرع يزيح بعضها حتى وصل إلى الغطاء المعدني، فرفعه.. وقد أنّت مزلاجه الصدئة. وما أن فتح الغطاء حتى فاحت رطوبة وسكينة. نادى علينا... ونظر في البئر ثم أسرع يحضر سلماً خشبياً عتيقاً كان يغفو على إحدى السلاسل الحجرية، دلاه في البئر، ثم هبط سريعاً يتفقد البئر الجافة... وقد أخذ معه ضوء الكاز... وبعد أن صعد إلى الأرض طلب منا أن نهبط السلم مسرعين. نزل أخي الأكبر، ثم هبطت أمي، وأمسكت بيد أخي الصغير، هبطتُ بعدها... وهبط أبي، وقبل أن يغلق الباب شاهد على قمة الجبل الجنود يهبطون، ثم أغلق الباب، وسحب المزلاج، فسادت العتمة والظلام.

قبعنا في قعرها خائفين.. مرتعدين.. وراحت أمي تتلو الآيات محصنة.. ثم أمسك أبي مصباحاً يعمل على البطارية

أضاءه.. فخفّت حدة الظلام. وقفت جامدة خائفة أحتمي بجسد أبي الذي ظل معلقاً على السلم، يستمع إلى أحاديثهم. ساد الذعر.. وسمعنا أصواتهم وصياحهم.. وسمعنا صوت بنادقهم تطلق النار في الهواء ليدب الذعر في المكان... امتلأت نفسي رعباً.. وأنا أسمع صوت بساطيرهم، واقتربت من الحائط وأنا أحدق في عتمة المكان.. وأظن أننا بتنا قاب قوسين من الموت، حتى إنني أغمضت عينيّ واستسلمت للمجهول.

ثم فجأة، بدأ السكون يتسلل إلى قلبي.. وبدأت أشعر بالطمأنينة وأنا أستشعر روح جدتي تهيمن على المكان. ورحت أسرح في ذكرياتي وأنا أسترجع وجهها الوضاء وجدائلها البيضاء التي تتدلى على صدرها.. وغرتها الفضية التي تنثال على جبينها... إذ لطالما رافقتها في حياتها.. وقضيت أياماً معها في مزرعتها.. ولطالما شاهدتها في الربيع؛ كيف كانت تتحول إلى روح تطوف مع نسمات الربيع التي تعبق في المكان.. تحاور الغيم.. وتنحني أرضاً تقبل دحنونه، وتعانق أشجار الزيتون ثم تجلس على مقعد خشبي أثير لديها، صنعه لها جدي الذي كان يعمل نجاراً.. آنذاك، تستغرق في تأملاتها وصلواتها وهي تجلس قبالة الجبل الذي تعتبره معبدها والمحرك الأثيري لروحها. ترقب في قمته أشجار البلوط المتناثرة.. وتسمع هديل العندليب، فتغرق في تأملاتها حتى تصير بعضاً من روح المكان، وهي تستذكر البعث في تجدد الربيع، وقد تشعل «نارجيلتها» الأثيرة، تمجّ منها وتغرق في طيات المغيب حتى أفول الشمس، آنذاك تطلب مني الإنصات لصوت طير شاد كانت لا تراه أبداً، ولكنها ترهف السمع وهو يناجي «يا حوينتو.. يا حوينتو..» لتسحب الشمس أشعتها.. ويغرق الشفق المكان. آنذاك، تنحدر على خدها دمعة ساخنة وتتنفس الصعداء وهي تردد.. إن الطير ينوح على مضي يوم من أيام حياتنا!

وكانت تحدثني عن البئر الذي لطالما حلمت بها.. وطلبت من العمال حفرها وسط سخرية أبي من أفكارها.. وقد ساهمت في حمل ترابها وحجارتها الصوانية، تحملها في قفة من «الكاوتشوك» حتى توسع بئرها... وعندما انتهى العمال من حفرها أحضرت من قام بطلاء جدرانها بالأسمنت، وهي تشعر بسعادة غامرة لأنها أنهت مهمتها.. حتى إذا امتلأت بئرها بالماء، سمعت صوتاً يهتف بها «مباركة هي بئرك»!

طافت بي الذكرى.. وودت لو أنها كانت هنا.. نتلمس بركاتها.. لتغمرنا بحنانها..

لا أدري كم استغرقت في ذكرياتي تلك، لكني تنبهت على صوت أبي الذي تحدث بصوت معتدل، وهو يردّد أنهم مضوا، وابتعدوا عن المزرعة التي ظنوا أنها مهجورة!

أظن أني غفوت.. أو استغرقت في أحلامي.. ثم شاهدت أبي يصعد السلم ويفتح الغطاء. صعد إلى الأعلى، وتفقد المكان الذي بات آمنا، ثم نادى علينا، فبدأنا بالصعود مثل قطط تخرج من رحم أمها. تسلقت الدرجات.. حتى غمرني النور الذي فاض من فوهة البئر.. شاهدت غيمة بيضاء كانت رابضة في حضن السماء. وما إن وصلت إلى الحافة... وقد كنت آخر الخارجين... حتى صفعني منظر شجرة اللوز التي كانت على المصطبة؛ وقد شاهدتها بيضاء مزهرة في تمام اكتمالها... شاهدتها تمد أغصانها خاشعة منتشيه بأزهارها.. ثم لمحت حمامة بيضاء عبرتها... ولمحت الغيمة التي وقفت فوقها تماماً.. حاجبة أشعة الشمس ببياضها.. تخيلت فيها وجه جدتي وحين خرجت من البئر.. مددت ذراعي... وأسرعت راكضة باتجاه شجرة اللوز أعانقها وأنا أتخيل روح جدتي وقد سكنتها، غمرني الأمان والسكينة... ثم عبرت نسمة حرّكت الشجرة وقد عبق المكان بفوحها وراحت تسقط على رأسي أزهارها البيضاء، وسمعت صوت أبي يرفع ابتهالاته للسماء حامداً وهو يردّد : «قد نجونا بسبب بركات بئر أمي»!

قصة

نشرة أحوال الجسر

باسم الزعبي

لا جسر بالأفق، لا أخبار عنه.

اليوم كانت تحركات مبهمة: قُطعت أشجار حرجية كانت تزين جانب الطريق، وُسّع جانب من الطريق المحاذي للتلة. حزنتُ للأشجار، فقد اعتدتُ على الطريق المحفوف بأشجار الصنوبر الضخمة، ولطالما تفيئت بظلها بانتظار الباص الذاهب إلى عمان. لا.. لا، لم يكن حزني لهذا السبب، بل لأن الشجر يفرحني، يُحدِث في نفسي راحة وسكوناً لا يحدثهما أيّ شيء آخر في زمن زادت فيه الكآبة، فشاشات التلفزة أصبحت بلون الدم، ويكاد الركام يتطاير منها، وكذلك الشظايا، وصراخ المتحاورين يحدث في رأسك زلازل...

مرّت أيّام ضاعفت من حزني كلّما مررّت بالمكان الذي أزالوا منه أشجار الصنوبر، ولم يبق فيه إلا آثار جريمة نكراء، دون أن يكون هناك سبب مفهوم.

ركاب الحافلات، غالباً، لا يكترثون لما يدور حولهم، يراقبون الأشياء، ولا تدري بماذا يفكرون، تُثير هذه الحالة أعصابي، رؤية الغموض متدثراً بأردية الرجال وجلابيب النساء القاتمة، النظرات الغامضة، «التكشيرة» التي حفرت أخاديد في الوجوه....

لم أسمع نشرة الأمس. صباحاً، فوجئت بانقلاب في أحوال الطقس، وأحوال الطريق. اكفهرّت السماء دون سابق إنذار، أو أنّ الإنذارات كانت موجودة، لكن لم نكن نبالي بها، انهمر مطر غزير، الطريق كانت مسدودة بكتل صخرية كبيرة، وإشارات إلى تحويل للاتجاه، إغلاق الطريق خلق ازدحاماً مرورياً، خاصة وقد تشكلت حفرة كبيرة في بداية «التحويلة» تجبر السيارات على اجتيازها ببطء، جزء من «التحويلة» تحوّل إلى بركة طينية. ركاب الحافلة بقوا على حالهم، مراقبين صامتين، عابسي الوجوه، الشخص الوحيد الذي فتح فاه هو السائق، قذف رشقة من الشتائم لم يسمعها كافة المسافرين. لم يفهم أحد سبب «التحويلة»، وسبب إغلاق الطريق، ولم يهتم أحد بذلك. اعتاد الناس أن لا يكترثوا بما ليس من شأنهم، أما شأنهم فقد اقتصر على بيوتهم، وكأنهم أخضعوا إلى تربية في قالب واحد: لا تتدخل فيما لا يعنيك. (لا تستغرب أن وجدوا أنفسهم يوماً معروضين في سوق النخاسة).

قاصّ أردني.

مرّت أيام، مرّت أسابيع، اعتدنا المرور من «التحويلة»، وكأنها طريق حتمية، تكيّفنا مع التأخير الذي تسببه، صرنا نخرج من بيوتنا بساعة أبكر من الوقت المعتاد. وعدنا نستمع إلى أغاني «جورج وسوف» بصوته الأجش، أو بمواعظ عن عذاب القبر والمسيح الدجال..

الجو اليوم ربيعي، الشمس تغازل الوجوه المكفهرّة والناعسة في الحافلة، لكن لا الوجوه المكفهرة انفردت، ولا الناعسة استفاقت. سائق الحافلة على غير عادة يقلّب مفتاح المذياع، تسمع هتافات: «الشعب يريد إسقاط النظام..»، يمر عنها، ليستقر عند سلطان الطرب، ذي الصوت الأجش. الوجوه الناعسة تغيب في إغفاءة لذيذة، والوجوه المكفهرة تتستر على أفكار غامضة.. أما هو فقد ظل يتساءل: «متى يكتمل الجسر؟». إنه لا يعرف سبباً لهذا الاهتمام، إنه يتساءل بينه وبين نفسه، لذلك لا يجد إجابة. هو يتمنى أن يرى الجسر مرتفعاً، ويتوقف عن المرور عبر الطريق البديلة...

* * *

سأل المعلم الطلاب قبل إنشاء الجسر:

- ماذا تعني لكم الشمس؟

الإجابة كانت سريعة: الحرية.. المستقبل.. الأمل.. الدفء.. الحنان.. الثورة...

كم أطلّت الشمس ولم تشرق الحرية، ولم تشتعل الثورة، وضاع الأمل، وجمُد الناس في صقيع الهموم، وقسوة الحياة.. أطرق المعلم رأسه صامتًا، وفجأة قال، وهو ينظر في وجوههم:

- هل تحسُّون بالمعاني التي قدمتموها؟

صمت الجميع. انطلق صوت أحدهم من الزاوية المظلمة لغرفة الصف:

- الشمس هي الموت.

استدارت الرؤوس نحوه. سأله المعلمُ. أجاب:

- الشمس المشرقة تسطع في العيون، فتعمي الأبصار، فتقود إلى كارثة..

- والشمس الغاربة كذلك.

- لا فرق، نحن من نعطي الأشياء دلالاتها.

* * *

شمس الصيف تجفّف العشب القليل على أطراف الطريق، والتراب الذي يتحول بفعل عجلات الآليات إلى تراب ناعم يتطاير غباراً مخترقاً نوافذ الحافلات، مختلطاً بعرق الركاب، ليزيدهم كآبة وغضباً. الآليات تحفر، تنقل التراب. ارتفع الجسر من الغرب وامتد إلى الشرق، وارتفع من الشرق ممتداً إلى الغرب، وكأن من يبنيه فريقان يسعيان إلى الالتقاء، لكنهما لا يلتقيان. المسافة المتبقية هذا الصيف كانت أمتاراً معدودة، بقيت أرقبها يومياً، من طبعي مراقبة البناء، يسعدني البناء، أفرح كلما رأيت بناية ترتفع، أو شارعاً يُعبّد، أو جسراً يُبنى، أو مصنعاً ينهض.. وأكثر ما يفرحني اخضرار الشجر.. لكن الخريف جاء ولم تُسدُّ المسافة المتبقية من الجسر، ركاب الحافلة يتطوعون بتقديم الإجابات: فساد، المتعهد يريد مزيداً من المكاسب، وزير جديد أوقف الدفعات لأن المتعهد لم يدفع له...

جاء الخريف مزعجاً، السيارات تثير التراب الناعم، وتتكفل الرياح بحمله لتعطر به جلود ركاب الحافلات، وتكحل

عيونهم، فتثير مزيداً من القرف، من الحال، ومزيداً من الإحساس بالقهر، ومزيداً من الغضب.

جاء الشتاء، المطر يبلل التراب الناعم، يتحول إلى وحل، يضفي مزيداً من القرف، لكن الرغبة بالدفء تبرّد حالة الغضب عند الركاب، وكانوا يفرحون لإطلالة شمس الصباح من نوافذ الحافلة، النعاس سيد الموقف في الشتاء، لا ثرثرة، لا أخبار عن الجسر...

أطل الربيع فجأة، وكأن الركاب كانوا في غفوة، واستفاقوا على العشب الأخضر يملأ جوانب الطريق، الدفء أنعش ألسنة الركاب، فعادوا لثرثراتهم، وتذكروا الجسر من جديد، قالوا (وقد بدو فرحين للغاية): إن الجسر سيكتمل في هذا الربيع، أما أنا فقد نسيت أمر الجسر، لقد ورطني الأستاذ بأفكاره عن الجسر، وورطتني الجريدة بالأخبار الجديدة مع بداية الربيع، أشتريها قبل أن أصعد الحافلة، وأظل غارقاً في صفحاتها حتى تتوقف الحافلة عند محطتها الأخيرة، ولم أعد أتابع نشرة أحوال الجسر.

* * *

يبدو أن الجسر استقر لديّ في دعقلي الباطن، كما يقولون، رأيت اليوم مناماً مرعباً، يجري افتتاح رسمي مهيب للجسر: يقصون شريطاً، ويطلقون الألعاب النارية، بل إن أحدهم، من شدة فرحه، أطلق رصاصاً حياً، ذُبحت بقرة كبيرة، ورقصت فرق للفنون الشعبية، وأدت فرق للكشافة استعراضاتها.. تم فتحت، أخيراً، الطريق للسيارات، كانت حافلتنا أول العابرين، لكنها ما إن دخلت الجسر، حتى دخلت في الضباب، واختفت عن عيوننا حشود المحتفلين، ولم نعد نرى أو نسمع شيئاً، استمرت الحافلة بالمسير، وفجأة..

استفقت مرعوباً، وحمدت الله أن كان كل ما رأيته حلماً، وأن الحافلة لم تسقط عن حافة الجسر في المسافة المتبقية دون استكمال، وأنني لست وسط دماء وصراخ الضحايا..

* * *

كانت المسيرة تتقدم باتجاه الجسر صباحاً، الشمس تسطع فوق الجسر مختفية لأرتال سيارات الشرطة وجنودها، خرجت من الجريدة مثل كلام متطاير، التحقت بالمسيرة، قلبي يخفق فجأة، الشمس تسطع.. ماذا سيحدث؟ لكن الهتافات أنستني مخاوفي، وحملتني، ورحت أهتف مع الهاتفين: الشعب يريد تطهير البلاد، الشعب يريد..



لوحة للفنانة دينا دعبوب

قناع «الموت الأحمر»

إدجار ألن بو

ترجمها عن الإنجليزية : عودة القضاة



ادجار الن بو

بدأ ما يُسمّى بـ«الموت الأحمر» بتدمير البلاد والعباد منذُ زمن طويل، ولم تشهد البلاد، على مرّ الزمن، كارثةً أكثر تدميراً وفتكاً من هذا الوباء.. يشعرُ المصابُ بهذا الوباء بألم شديدٍ ودوار، ثم يتبع ذلك نزفٌ شديدٌ من مسام الجلد الذي ما يلبث أن يبدأ بالذوبان والتحلّل.. أما البثور المنفّرة التي غالباً ما تظهر على وجه من يوقعه حظّه العاثر في براثن ذلك الوباء، فكانت بمثابة اللعنة التي تحول دون اقتراب الناس من تلك الضحية وتقديم المساعدة لها، علماً أن النوبة الوبائية برمّتها، بما في ذلك محاصرتها، والقضاء عليها، ما كانت لتدوم أكثر من ثلاثين دقيقة.

أما «بروسبيرو» الأميرُ الذي يتّسم بالشجاعة والحصافة وسداد الرأي، فما إن انتهى إلى علمه أن الوباء قد تسبّبَ في القضاء على نصف سكان المناطق الخاضعة لسلطانه، حتى عجّل في الإرسال إلى عدد من خيرة سيدات بلاطه وفرسانه ممّن لم يتعرّضوا للإصابة بالوباء، واستدعاهم للمثول بين يديه، ثم اصطحبهم إلى أحد أديرته المُنعزلة والمُحصّنة وأقام معهم فيه.. الدير عبارةٌ عن حصنٍ كبير واسع، وتحفة فنّية مدهشة، من إبداع الذوق الفنيّ المَهيب للأميرِ «بروسبيرو»، ويُحيطُ به سورٌ شديد الارتفاع، له بوابات حديدية قوية.. وما إن دخل أفراد الحاشية الدير، حتى عمدوا إلى إحضار بعض المواقد والمطارق الكبيرة، وقاموا بلحام مزاليج البوابات.. لقد عقدوا العزم على أن لا يدعوا استخدام أيّ مدخل أو مخرج من مداخل الدير ومخارجه رهناً لأيّ نوبة طارئة من نوبات اليأس أو الجنون.. وبعدَ أن تم تزويد الدّير بما يكفي من المواد

◄ كاتب ومترجم أردني.

التموينية، أيقن الجميع أنهم باتوا في مأمن من انتقال عدوى الوباء إليهم.. أما فيما يتعلق بكلّ من هم خارج الدير، فإنه في مقدورهم أن يتدبّروا أمرهم.. لم يكن هناك ثمّة وقت للحزن أو التفكير، بل لقد كان من السّفَه أن يفعل المرء ذلك.

لم ينسَ الأمير أن يزوّد الدير بكلّ ما يلزم من وسائل الرفاهية واللهو، من مثل المهرجين، والممثلين، وراقصي الباليه، والعازفين، والخمر، والقيان الحسان.. لقد اجتمعت كلّ تلك الأمور، مع الإحساس بالأمان، لتستقرّ داخل الدّير.. أما خارج الدير، فلم يكن هناك سوى «الموت الأحمر».

أوشكت تلك العُزلة القسرية على الدخول في شهرها السادس، وكان الوباء في الخارج ينتشرُ بين العامّة بشراسة ودون رحمة، في الوقت الذي كان الأمير «بروسبيرو» فيه يقيمُ حفلةً تنكّرية شديدة الفخامة والبذخ للترفيه عن المئات من أفراد حاشيته.

لقد اتسمت تلك الحفلة التنكّرية بالبهجة والمهابة والجمال.. أما الدير الذي ضمّ تلك الحفلة بين جنباته، فيشتمل على سبع ردهات إمبراطورية شديدة الفخامة، حيثُ غالباً ما تُشكّل مثل هذه الرّدهات، في بعض المواقع، مشهداً بصرياً طوليّاً رائعاً ومتناسقاً، وغالباً ما تكون الأبواب فيها مرنة، تنزلقُ خلف الجدران في الاتجاهين، متيحةً للناظر إطلاق بصره على مدّ الأفق، مستمتعاً بروعة المشهد دون أيّ عوائق.. أمّا في هذا الدّير، فإن المشهد يختلف تمام الاختلاف، وذلك يعودُ لشدّة تعلق الأمير بكلّ ما هو غريب وخارج عن المألوف، فالرّدهات منسّقة بطريقة غير منظمة وتغلب عليها الفوضى، مع وجود منعطف حادّ بعد كلّ عشرين أو ثلاثين ياردة، ومشهد غريب عند كل منعطف.. وفي منتصف كلّ جدار، يوجدُ نافذتان قوطيّتا الطراز تُطلان على دهليز مُغلق ينسجمُ في شكله مع منعطفات الرّدهة.. أما النوافذ، فإن كلّ نافذة تكتسي بزجاجٍ مُزركش، يتغيرُ لونه وفقاً لدرجة سطوع المنمنمات والزخارف الموجودة في الرّدهة التي توجدُ فيها النافذة.. فعلى سبيل المثال، يكتسي زجاج نوافذ الرّدهة الأولى، الواقعة في الجانب الشرقي من الدّير، باللون الأزرق الفاتح المُفعم بالحيوية.. أما الرّدهة الثانية، التي تكتسي منمنماتها وزخرفاتها باللون الأرجواني، فإن زجاج نوافذها يعكس اللون الأرجوانيّ، في حين يُشعُّ كلّ ما هو موجودٌ في الرّدهة الثالثة باللون الأخضر، بما في ذلك نوافذها.. أما الرّدهة الرابعة، فقد تمّ تأثيثها بأثاث برتقاليّ اللون، والرّدهة الخامسة بأثاث أبيض اللون، والرّدهة السادسة بأثاث بنفسجيّ اللون.. أمّا الرّدهة السابعة، فقد اكتست كلّها بستائر مخملية سوداء اللون، مطرّزة بمختلف الرسومات، وقد تدلّت على شكل طيات ثقيلة من السقف إلى الأرض حيث تلتقي بسجّادة مصنوعة من المادة ذاتها، وتكتسي باللون ذاته.. غير أن لون النوافذ في هذه الرّدهة بالذات، لا ينسجم مع ما هو موجودٌ فيها من أثاث وزخرفات؛ فزجاج النوافذ قرمزي اللون، وهو أقرب ما يكون إلى لون الدّم.. ومن غرائب الأمور، أنه بالرغم من كثرة التُّحف المُذهّبة المُتناثرة هنا وهناك، وتلك المتدلية من السقوف، فإن الحجرات السبع كلّها تخلو من أيّ قنديلٍ أو «حاملة شموع».. وبالرغم من عدم انبعاث أيّ بصيص من نورٍ من أيّ ردهةٍ من ردهات الدّير السبع، فإن النّاظر يلحظُ وجود منصب ثلاثيّ القوائم، ثقيل الوزن، مقابل كلّ نافذة من النوافذ الموجودة في الدهليز المؤدّي إلى الرّدهات السبع، ويلحظُ أن ذلك المنصب يحمل موقداً نُحاسياً يعكس أشعّةً ساطعة على الزجاج الملوّن، فينتشر الضوء في المكان بدرجاتٍ متفاوتة، باعثاً أطيافاً متعددة الأشكال ذات ألوانٍ رائعة.. أما في الرّدهة الغربية السوداء، فإن الأشعّة المنبعثة من نار الموقد، والمنعكسة من خلال زجاج النوافذ، والمنتشرة فوق الستائر المتدلية من السقف، تبعثُ الانقباض في نفس كلّ من يدخلها، ثم ما يلبث أن يشعر بأقصى درجات الكآبة، وترتسم على وجهه نظرةٌ مليئةٌ بالذهول والاستغراب، وليس هناك من مبالغة في القول إن من يجرؤن على وضع أقدامهم داخل حدود تلك الرّدهة هم قلّة قليلة.. وعند الجدار الغربي لهذه الرّدهة، تقفُ

ساعة عملاقة من خشب الأبنوس، فيها بندول يتأرجحُ جيئةً وذهاباً، مُطلقاً رنيناً رتيباً باعثاً على الملل.. وفي كلّ مرّة يكملُ فيها «عقرب الدقائق» دورته، يخرجُ من الرئتين النحاسيتين للساعة دقّاتٌ على شكلِ لحنٍ موسيقيٍّ صافٍ وعميق ومتميّز.. وعند بداية كل فترة من فترات الرنين التي تؤذن بنهاية كلّ ساعة، تضطرُّ الأوركسترا الموسيقية للتوقف عن العزف بشكلٍ مؤقّت، وذلك من أجل الاستماع لدقّات الساعة، ما كان أيضاً يجبرُ راقصي «الفالس» على التوقف عن الرقص.. وفي كلّ مرّة تنطلقُ فيها دقات الساعة، تظهرُ علامات الشحوب على وجوه الفتية الجامحين، فيما يُمرّرُ الأشخاص الأكبر سنّاً وتعقّلاً ووقاراً أصابعهم فوق حواجبهم، كما لو أنهم في حلمٍ من أحلام اليقظة، أو في حالةٍ من حالات التأمّل.. وما إن تتوقف أصداء دقّات الساعة، حتى تجتاح المكان نوبة من الضحك الخفيف، ويشرع العازفون في النظر إلى بعضهم بعضاً، وقد ارتسمت على وجوههم ابتسامات باهتة تشي بسخريتهم من حالة التوتر التي اجتاحتهم دونما مسوّغ، ثم ما تلبث أن تنطلق بينهم موجة من التمتمات والهمس، كما لو أنهم يقطعون على أنفسهم العهود والمواثيق أن لا يسمحوا لهذه الحالة من التوتر أن تُسيطر عليهم عند انطلاق دقات الساعة مرّة أخرى.. وما إن تنقضي ساعة أخرى من الزمن، حتى يتردّد صدى دقّات الساعة مرّةً أخرى في أرجاء الرّدهة، وما تلبثُ الحالة ذاتها من المشاعر المختلطة، المتمثلة في شيءٍ من الخوف، والتوتر، وعدم الارتياح، والتأمّل، أن تجتاح المكان.. وبالرغم من ذلك كلّه، فإن المكان يضجّ بالحياة والصّخب والمرح.

يتمتع الأمير «بروسبيرو» بذائقة فنّية متميّزة، وله عينٌ ذوّاقة للألوان والمؤثرات البصرية، وكثيراً ما يتجاهل الأنماط التقليدية في الزخرفة، ويعشق التصاميم الفنّية التي تتسم بالجرأة والخروج عن المألوف، وهو أيضاً رجلٌ ذو خيالٍ خصب يتسم بالجموح والتوقّد، حتى إن البعض قد يعدّونه معتوهاً.. وبالرغم من أن أتباعه لم يظنّوا قطّ أنه كذلك، فإنه يتحتم على المرء أن يراه ويلمسه ويتحدّث إليه حتى يتثبّت من رجاحة عقله، وعدم إصابته بالخبل أو الجنون.

إن للأمير «بروسبيرو» دور كبير في تنسيق معظم التُّحف والزخارف واللوحات الفنّية الموجودة في الردهات السبع، والتي تم استخدامها بمناسبة هذه الحفلة التنكرية العظيمة، فضلاً عن أنه قد تمّ اختيار أقنعة المُشاركين في هذه الحفلة وفقاً لذوقه الفنّي الخاص.. تتسم تلك الحفلةُ التنكريةُ بالفخامة والبذخ الشديدين، وفيها من البهرجة واللهو والإثارة والأجواء الخيالية، أكثر بكثيرٍ مما يمكنُ للمرء أن يُشاهده في «هيرناندي»(1)، فقد اشتمل المكان على تُحفٍ فنّية ذات نقوش وزخارف عربية الطراز(2)، منضّدة فوق قطعٍ من الأثاث دونما أيّ انسجام أو تماثل.. أما الهذيان، والخيال الجامح، فلم يعدما نصيبيهما في تلك الحفلة، حيث تجسّدَ ذلك في الأزياء الغريبة الخاصة بالبهلوانات والحمقى والمجانين.. لقد اتسمت تلك الحفلة التنكرية بالكثير من الجَمَال، والكثير من العبث، والكثير من الرعب، والكثير من غرائب الأمور، إضافةً إلى الكثير مما يُثيرُ الغثيان والاشمئزاز.. في حقيقة الأمر، لقد اشتملت تلك الحفلة على حشد من الصور الخيالية، التي لا تتراءى للمرءِ إلا في الأحلامِ، صورٌ تذرعُ الرّدهات السبع جيئةً وذهاباً، تتثنّى وتتلوّى، مستمدّةً ألوانها من ألوان الأشياء الموجودة في الرّدهات، ما جعل الألحان الجامحة لفرقة الأوركسترا تبدو كما لو أنها صدىً لخطوات هذه الصور الخيالية.. وفي وقتٍ لاحق، شرعت الساعة الأبنوسية(3)، الموجودة في الرّدهة المخملية بإطلاق دقّاتها المعهودة، فتسمّر الجميع في أماكنهم، وخيّم الصمت المُطبق على المكان لبرهةٍ من الزمن، تلاشى خلالها أيّ أثر للحياة ما خلا دقّات الساعة.. لم تتجمّد الصور الخيالية في مواقعها سوى بُرهةً من الزمن، حيث ما لبثت دقات الساعة أن بدأت تخفت وتذوي بشكلٍ تدريجيٍّ، حتى إذا ما تلاشت تماماً، انطلقت في أرجاء المكان موجة من الضحك الخافت الذي هو أقربُ إلى الهمس،

ثم ما لبث أن عاد النشاط إلى أرجاء الرّدهة، فانطلقت الموسيقى الصاخبة مرّةً أخرى، ودبّت الحياة في الصور الخيالية التي راحت تتلوى وتتثنّى بمرح جيئةً وذهاباً، مستمدّةً ألوانها من تلك الألوان المنعكسة عن زجاج النوافذ المنتشرة في المكان، والتي تستمدّ ألوانها بدورها من الأشعة المنعكسة من الموقد الجاثم فوق المنصب ثلاثيّ القوائم..

توشكُ الليلة على الانتصاف، وتبدو الرّدهة التي تقع في أقصى الجانب الغربيّ من الدّير خالية من أيٍّ من المشاركين في الحفلة التنكّرية، فضلاً عن أن اللون الأحمر القاني المنبعث عبر الزجاج الملون لنوافذ تلك الرّدهة، والسواد الحالك المنبعث من الستائر المتدلية من السقف فوق جدرانها، يبعثان الرعّب والهلع في النفس.. أما من يتجرّأ على وضع قدميه فوق السجادة السوداء في تلك الرّدهة، فسرعان ما يتناهى إلى مسامعه صوت جلجلة مكتومة منبعثة من الساعة الأبنوسية القريبة؛ صوتٌ فيه من المهابة والوقار أكثر مما يصل إلى مسامع أولئك المنغمسين في الملذات في القاعات الأخرى شديدة الاكتظاظ، النابضة بالحياة بشكلٍ محموم، والتي لم يتوقف اللهو والمرح عن الجلجلة في أرجائها إلا مع شروع الساعة الأبنوسية بإطلاق اثنتيّ عشرة دقّة موسيقية، إيذاناً ببلوغ تلك الليلة منتصفها.. حينئذٍ، توقّفت الموسيقى، وتوقف الراقصون عن الرقص، بل وتوقف كلّ شيءٍ عن الحركة، كما كان يحدث في كلّ مرّة تنطلق فيها دقّات تلك الساعة.. وما إن أوشك صدى الدقة الثانية عشرة على التلاشي، حتى بدأ الحضور يصرفون انتباههم إلى شخصٍ يضعُ على وجهه قناعاً؛ شخصٌ ما كان ليلفت انتباه أحدٍ لولا وجوده في تلك الحفلة التنكّرية في تلك اللحظات.. على أيّ حالٍ، لم يمضِ غير قليلٍ من الوقت حتى انهمك الحضور بترديد الشائعات والأقاويلِ حول هذا الشخص، فانطلق سيلٌ من الهمسات والتمتمات التي تعبّرُ عن الاستنكار تارة، وعن الدهشة تارة، وعن الرعب والهلع تارة، وعن الاشمئزاز تارةً أخرى..

لم يكن في مقدور شخص عاديٍّ أن يُثير كلّ تلك المشاعر في كرنفالٍ أسطوريٍّ هو أقربُ إلى الخيال، مثل ذلك الكرنفال.. في واقع الأمر، بالرغم من أن الحرّية المُتاحة في تلك الحفلة التنكّرية هي حرّية غير محدودة على الإطلاق، فإن «الغريب المُقنّع» قد تجاوز كل حدود اللياقة، أو ما يُسمّى بـ «الإتيكيت»، خاصّةً في حضور الأمير «بروسبيرو».. لقد أحسَّ الحاضرون كلُّهم أنه لا يوجدُ في زيّ التنكّر الذي يرتديه الشخص المُقنّع ما يدلُّ على أيّ قدرٍ من الكياسة أو الاحتشام.. هو شخصٌ هزيلٌ، طويل القامة، تلفَّعَ بكفنٍ أبيض اللون، دثَّره من رأسه حتى أخمص قدميه.. أمّا ملامح القناع الذي يَختفي وجهه وراءه، فهي أشبه ما تكون بالملامح الحقيقية لوجه جُثّة مُتصلّبة، وهو قناعٌ على درجة كبيرة من الإتقان، حتى أنه ليَصعب على أيّ متفحّص أن يتبيَّنَ حقيقة الأمر.. وبالرغم من ذلك، فقد كان في مقدور المُحتفلين الهائجين تحمّل كلّ ذلك، بل وربما القبول به، لولا أن المُتنكّر الغريب قد ذهب بعيداً بانتحاله لشخصية «الموت الأحمر»، حيث تلطّخ كفنه ببقعٍ قانية من الدماء، وتلون وجهه باللون القرمزي، وظهرت عليه علامات الرعب والهلع.

ما إن وقع نظر الأمير «بروسبيرو» على ذلك الطيف، حتى اعترته رعدة شديدة، إمّا بسبب من الاشمئزاز أو الهلع، وغاب في نوبة من الذهول، غير أنّه ما لبث أن عاد إلى صوابه، وارتسمت على وجهه علامات الغضب الشديد.. نظر إلى واحد من أفراد حاشيته كان يقف إلى جانبه، وصرخ في وجهه مستفسراً: «من ذا الذي تجرّأ على هذه الفعلة الشنعاء؟ من ذا الذي تجرّأ على إيذائنا بهذا التّجديف والكفر؟ ألقوا القبض عليه، وانزعوا القناع عن وجهه، حتى نعرف من ذا الذي سوف يتدلّى جسده مشنوقاً من شرفات الحصن عند شروق الشمس!».

كان الأمير «بروسبيرو» يتواجد مع رهط من أفراد حاشيته في الرّدهة الزرقاء، التي تقع في الجانب الشرقي من الجناح الذي أُقيم فيه الاحتفال، عندما نطق بتلك الكلمات التي شقّت

طريقها واضحةً وضوح الشمس عبر الرّدهات السبع، ذلك أن الأمير رجل قويٌّ، جهوريُّ الصوت، فضلاً عن أنّ صوت الموسيقى كان قد توقّف تماماً عند إشارة من يده.

وبينما الأمير يتحدّث، اندفع رهطٌ من حاشيته نحو الغريب الذي كان على بعد خطوات منه، ثم راح يدنو منه شيئاً فشيئاً.. وبسببٍ من حالة الهلع الشديد التي اجتاحت الحاضرين، لم يجرؤ واحدٌ منهم على التقدم نحو ذلك الغريب ومنعه من المضيّ في تقدمه نحو الأمير، حتى استقرَّ على بعد ياردة واحدة منه.. وبينما تقهقر الحاضرون، في وقت واحد، من وسط الرّدهة نحو جدرانها، مضى الغريب في تقدمه بخطوات مهيبة وقورة عبر الرّدهة الزرقاء، ومنها إلى الرّدهة الأرجوانية، فالخضراء، فالبرتقالية، فالبيضاء، فالبنفسجية، حتى قرّر بعض رجال الحرس التقدم لاعتقاله.. وبسببٍ من حالة الغضب الشديد التي اجتاحت الأمير «بروسبيرو»، وشعوره بالخجل من حالة الجُبن المؤقتة التي استبدت به عند ظهور المُتنكّر الغريب، اندفع مُسرعاً عبر الرّدهات الستّ دون أن يتبعه أحد من أفراد الحاشية، حيث حالة من الهلع كانت تهيمنُ على الجميع.. امتشق الأمير الغاضب خنجراً، وراح يتقدم مسرعاً نحو خصمه، حتى بات على بعد ثلاث خطوات من ذلك المُتنكّر الغريب الذي راح يتقهقر شيئاً فشيئاً، حتى إذا ما بلغ حدود الرّدهة المخملية، استدار بغتةً ووقف في مواجهة الرجل الذي يطارده.. في تلك الأثناء، انطلقت عبر المكان صرخةٌ مدوّية، وسقط الخنجر فوق السجّادة السوداء التي ما لبث الأمير «بروسبيرو» أن خرَّ فوقها ميتاً.. استجمع رهطٌ من الحاضرين شجاعتهم، واقتحموا الرّدهة السوداء، وقاموا بإلقاء القبض على المُتنكّر الغريب الذي كان يقف منتصباً، دونما حراك، في البقعة التي سقط عليها ظلّ الساعة الأبنوسية، ثم ما لبثوا أن اجتاحتهم حالة من الرعب الشديد عندما تبيّن لهم أن الأكفان التي كان يرتديها المُتنكّر الغريب، والقناع الذي كان يشبه وجه جثّة متصلّبة، خاويين تماماً، ولا يوجدُ داخلهما أيّ شيءٍ ماديّ محسوس.

لقد تكشّفت الآن حقيقة «الموت الأحمر» الذي جاء متسللاً في ظلمات الليل، كما اللصوص، وألقى بالماجنين والمُعربدين في جحيم عربدتهم، حيث هلك كلٌّ منهم وهو في ذروة مجونه.. أما الساعة الأبنوسية، فقد تلاشت أنفاسها مع آخر نفس من أنفاس العربدة التي كانت تعجّ بها جنبات تلك الرّدهات.. أما ألسنة اللهب المنبعثة من الموقد ثلاثي القوائم، فقد ذوت وتلاشت هي الأخرى مع آخر نفسٍ من أنفاس العربدة، ثم ما لبث أن خيم الظلام والعدم، وهيمنّ «الموت الأحمر» على كلّ ما في المكان.

* * * * *

إدجار ألن بو:

قاصٌّ وشاعرٌ وناقدٌ أمريكيّ، وُلد في بوسطن/ ماساتشوستس في 1809/1/19م تحت اسم «إدجار بو»، وبعد أن تيتم صغيراً، تبنّاه الزوجان «جون وفرانسيس ألن» من ريتشموند/ فيرجينيا، فسمياه «إدجار ألن بو». وبالرغم من أنه يعتبرُ جزءاً من الحركة الرومانسية الأمريكية، فإن «إدجار ألن بو» اشتهر بكتابة القصة البوليسية القصيرة وقصص الغموض والرعب، وهو يُعدُّ مستحدث هذا النمط من القصص. توفي «إدجار ألن بو» في 1849/10/7م.

الهوامش:

1- هيرنانذي: مسرحية من خمسة فصول للكاتب الفرنسي "فيكتور هوجو"، تم تقديم العرض الأول منها في باريس في 1830/2/25م. وقد اشتهرت هذه المسرحية بالاستعراضات الفنية الفخمة التي رافقت العرض الأول منها، وقد كانت، في ذلك، مصدر إلهام لـ"فيردي" في إعداده لأوبرا "إيرناني". وقد اشتملت المسرحية أيضاً على وصفٍ للفخامة والبذخ الشديدين اللذين اتسمت بهما الحفلة التنكرية التي أقامها الأمير "بروسبيرو"، والتي أشار إليها "إدجار ألن بو" في قصته القصيرة هذه، والتي حملت عنوان "قناع الموت الأحمر".

2- عربية الطراز: وهو ما يُسمّى أيضاً بفنّ الـ"أرابسك" للزخرفة.

3- الأبنوسيّة: المصنوعة من خشب الأبنوس.

الشقاء

تأليف: فرانز كافكا

ترجمة: محمد ناصر صلاح



فرانز كافكا

حين أصبحت غير محتمل - في إحدى المرات قبل المساء في تشرين الأول - وجريت على طول قطاع السجادة الضيق في غرفتي، كما لو كنت على مضمار سباق، متفحصاً من رؤية الشارع المضاء، ثم عائداً إلى داخل الغرفة، وجدت هدفاً جديداً في أعماق المرآة، وصرخت عالياً، لأسمع فقط صرختي التي لم تلقَ جواباً، أو أيّ شيء يسحب قوتها إلى البعيد، لذا انتصبت دون أن تواجه أيّ كابح، ولم تكن تتوقف حتى حين كف سماعها.

انفتح أمامي الباب الذي في الجدار، بنعومة شديدة، لأن النعومة كانت لازمة، وحتى خيل العربات في الأسفل على الرصيف، كانت منتصبة في الهواء كخيول توحشت في معركة، وأعناقها مكشوفة للعدو.

كشخص صغير، طفلة تصل فجأة من الممر المظلم تماماً، حث لم يكن الضوء قد أنير بعد، وتقف على رؤوس أصابعها

مترجم أردني.

على لوحة أرضية تهتز غير قادرة على الإدراك. سرعان ما انبهرت من شدة الضياء في غرفتي، فعملت على تغطية وجهها بيديها، لكنها أرضت نفسها على غير توقع بنظرة تلقيها من النافذة، حيث البخار المتصاعد لأضوية الشوارع كان يستقر أخيراً تحت غطاء من الظلام وراء أعمدتها. بكوعها الأيمن دعمت نفسها تجاه الجدار في الردهة المفتوحة، تاركه تيار الهواء يهبّ في الخارج على كعبيها، حلقها، صدرها.

ألقيتُ عليها نظرة، ثم قلت:

- صباح الخير.

وأخذتُ معطفي من فوق غطاء الموقد، حيث لم أرغب في الوقوف هناك نصف عارٍ. لفترة قليلة أبقيت فمي مفتوحاً، حتى يكون لاهتياجي منفذ للخارج. كنت أشعر بطعم سيء في فمي، ورموشي تختلج على خدي، بإختصار كانت هناك «الزيادة»، رغم أني كنت أتوقعها، هي الشيء الوحيد الذي أحتاج إليه.

كانت الطفلة ما تزال واقفة على الجدار في الموقع نفسه، ضغطت يدها اليمنى على الجبس، وكانت مأخوذة «كلياً» وخديها محمرين؛ بأن تجد الجدران المطلية بالأبيض لها سطح خشن يحتك برؤوس أصابعها.

قلت: «هل أنت تريدينني حقاً؟ أما من خطأ هناك؟ ليس هناك أسهل من أن يرتكب المرء خطأً في هذه البناية. إنني أدعى.. وإنني أعيش في الطابق الثالث. هل أنا الشخص الذي تريدين الوصول إليه؟».

قالت الطفلة من فوق كتفها:

- هس هس، الأمر كله صحيح.

- إذن تعالي إلى الغرفة، أحب أن أغلق الباب.

- لقد أغلقته في هذه اللحظة. لا تزعج نفسك، فقط فكر بارتياح.

- لا أزعج نفسي، لكن هناك الكثير من الناس يعيشون على جوانب هذا الممر، وأعرفهم جميعاً بطبيعة الحال، ومعظمهم يكون عائداً من عمله الآن. إن سمعوا شخصاً يتحدث من غرفة، فإنهم يعتقدون ببساطة أن لهم الحق بفتح الباب، والنظر فيما يحدث. هم كذلك، لقد أداروا ظهورهم لعملهم اليومي، وفي أمسياتهم الحرة المعدة مسبقاً، ولن يملي عليهم أي شخص أمراً. إضافة إلى أنك تعرفين كما أعرف، دعيني أغلق الباب.

- لماذا؟ ما خطبك؟ إنني لا أمانع فيما لو أتى جميع سكان المنزل. على أي حال، وكما أخبرتك فإنني قد أغلقت الباب مسبقاً. هل تظن أنك الشخص الوحيد الذي يستطيع إغلاق الأبواب؟ حتى أنني أدرت المفتاح في القفل.

- هذا حسن الآن. لا أستطيع أن أطلب أكثر. لم تكوني بحاجة إلى إدارة المفتاح أيضاً. والآن بما أنك هنا، اشعري بالارتياح. أنت ضيفتي يمكنك الوثوق بي كلياً، تصرفي وكأنك في بيتك، ولا تخشي شيئاً لن أجبرك على البقاء أو المغادرة. هل عليّ أن أقول لك ذلك؟ هل تعرفينني معرفة قليلة إلى هذا الحد.

- لا، ليس عليك أن تقول لي ذلك، وأن تقول ما هو أكثر. إنني ما أزال طفلة، فلماذا الوقوف بمثل هذه الرسمية معي؟

- الأمر ليس سيئاً إلى هذا الحد. طفلة بطبيعة الحال، لكن ليس صغيرة جداً. إنك كبيرة، لو كنت سيدة شابة، ما كنت لتجرئي على أن تقفلي الباب على نفسك ببساطة في غرفة معي».

- ليس علينا أن نقلق تجاه ذلك. أريد فقط أن أقول إنّ معرفتي الجيدة بك لا تشكل حماية جيدة لي، إنها فقط تشعرك بالارتياح تجاه المجهود اللازم لعمل تظاهر أمامي. والآن، فإنك تقدّم لي مجاملة. توقف عن ذلك، أرجوك، توقف عن ذلك. على أي حال، إنني لا أعرفك في كل مكان، طوال الوقت، بل أقلّها في هذا الظلام. يكون الوضع أفضل بكثير فيما لو أضأت النور. لا، ربما لا، على أي حال، سوف أبقي في عقلي أنك كنت تهددني.

- ماذا؟ هل يفترض بي أن أكون قد هددتك؟ لكن أنظري هنا. إنني سعيد لكونك قد جئت أخيراً. أقول (أخيراً) لأن الوقت متأخر نوعاً ما. لكن من الممكن ضمن الشعور بالسعادة لمرآك، كنت أتحدث حديثاً عشوائياً، وأخذت كلامي على منحى خاطئ. أعترف عشر مرات أكثر أنني قلت شيئاً من هذا القبيل. لقد عملت كافة أشكال التهديد، أيّ شيء تحبين. فقط ما من شجار، بحق السماء! لكن كيف لك أن تفكري بشيء كهذا؟ كيف يمكنك إيذائي إلى هذا الحد؟ لماذا تصرين على إفساد هذه اللحظة الوجيزة من وجودك هنا؟ إن الغريب يكون لطيفاً أكثر منك على هذه الحال.

- أستطيع أن أصدق هذا. فإنه ليس اكتشافاً عظيماً. ما من غريب يستطيع الاقتراب منك أكثر مما فعلت الآن بطبيعتي. أنت تعرف ذلك أيضاً. إذن، لم الشفقة؟ إن كنت تنوي أن تصنع دوراً مسرحياً، فسوف أذهب في الحال.

- ماذا؟ لديك من الصفاقة لتقولي لي ذلك. إنك تبدين على شيء من الوقاحة. بعد كل شيء، فإنها غرفتي، وأنت بها. إنه جداري الذي تخرمشين به أظافرك كالمجنونة. غرفتي، جداري! وإضافة إلى ذلك فإن ما تقولينه سخيف، وأيضاً وقح. تقولين إن طبيعتك تجبرك على التحدث إليّ بهذه الطريقة. هل الأمر كذلك؟ طبيعتك تجبرك؟ هذا لطف من طبيعتك. إن طبيعتك ملكي، وأنا أشعر بالصداقة لك بالطبيعة، ولذا لا يجب أن تكون على صفة أخرى أبداً.

- هل هذا شعور بالصداقة؟

- إنني أتحدث عما كان أو لا.

- هل كنت تعرف أنني أنوي أن أتأخر أكثر.

- لا أعرف أيّ شيء.

وذهبتُ إلى منضدة السرير، واشعلتُ الشمعة التي فوقها. في ذلك الوقت لم يكن لديّ ضوء على الكاز، أو الكهرباء، في غرفتي. ثم جلتُ بعض الوقت إلى المنضدة حتى تعبتُ من ذلك، ارتديتُ معطفي الكبير، وأخذتُ قبعتي عن الكنبة، وأطفأتُ الشمعة. وبينما كنت أسير تعثرت بساق الكرسي.

على الدرج، قابلت أحد المستأجرين في طابقي. وقف ورجليه متباعدتين ومثبتتين على درجتين، سائلاً:

- هل أنت خارج مرة أخرى أيها الوغد؟

قلت: «ماذا بإمكاني أن أفعل؟ لديّ شبح في غرفتي».

- إنك تقول ذلك كما لو كنت وجدت لتوك شعرة في صحن حسائك.

- إنك تجعل من الأمر نكتة. لكن دعني أقول لك: «شبح يعني شبح».

- «كيف يكون صحيحاً. لكن ماذا يكون إن كان المرء لا يؤمن بالأشباح على الإطلاق.

- حسناً، هل تظن أنني أؤمن بالأشباح؟ لكن كيف يسعفني عدم إيماني؟

- ببساطة تامة، إنك لا تحتاج أن تشعر بالخوف إذا ما ظهر أحد الأشباح.

- آه، هذا هو خوف ثانوي. الخوف الحقيقي هو ما الذي سبّب ظهور الشبح؟ وهذا الخوف لا يذهب، إنني أشعر به قوياً بدرجة كافية داخل نفسي.

ونتيجة انفعالي المطلق، أخذت أفتش جيوبي كلها.

- ولكن إذا كنت غير خائف من الشبح ذاته، كان بمقدورك أن تسأله كيف وصل إلى هناك.

- من الواضح أنك لم تتحدث إلى شبح، إن المرء لا يحصل على معلومات مباشرة منها، إنه فقط من هنا وهناك، ويبدو أن هذه الأشباح أكثر التباساً تجاه وجودها منا نحن، وما من عجب في أنها ضعيفة.

- لكنني سمعت أن الواحد يستطيع تسمينها.

- كم أنت على معرفة، إنه صحيح، لكن هل يحتمل أن يفعل كل واحد ذلك؟

قال، وهو يتأرجح نحو الدرجات العليا:

- لم لا إن كان شبحاً أنثوياً على سبيل المثال.

قلت: «آها، لكن حتى عند ذلك، فالأمر غير جدير بما يبذله الإنسان من مجهود في سبيله».

فكرت في شيء آخر، كان جاري بعيداً، وحتى يمكنه أن يراني، كان عليه أن ينحني فوق فراغ الدرج.

صرخت للأعلى: «كل الأشياء مثل بعضها، إن سرقت شبحي مني، فكل شيء بيني وبينك انتهى إلى الأبد».

أعاد رأسه للخلف قائلاً:

- آه، إنني كنت أمزح فقط.

قلت: «هذا حسن جداً».

وكان يمكنني الآن أن أكون قد ذهبت في هدوء للتنزه، لكن حيث شعرت بالوحدة الشديدة، فضلت أن أعود فأصعد الدرج مرة أخرى، وذهبت للفراش.

المصدر

مجموعة قصصية

تأليف: فرانز كافكا

ترجمها إلى الانجليزية: ويلا وإدوين موير

تحرير: غابرييل جوسيبو فيكس

نشر: ألفريد أ. كنوبف



لوحة للفنانة دينا نعيوب

حـوار مع الأديب إبراهيم وطفي
حـديـث عـن كـافكـا

◄ حاوره: سمير البرقاوي

يُعدّ كافكا (1883 - 1924) أحد أشهر كتاب الرواية في العالم، وتأثير أعماله بادية ملامحها في كثير من أعمال كُتّاب الرواية العالميين، بل إن شهرته تتعدى المهتمين بالأدب والرواية إلى المثقفين بشكل عام. تمتاز أعماله بأجوائها الغرائبية لدرجة أن خلقت عوالمها الخاصة والمتفردة والتي بات يطلق عليها مصطلح (الأدب الكافكاوي)، عندنا، في الوطن العربي، لم يكن كافكا بحاجة إلى تعريف... بل كان بحاجة إلى ترجمة، ترجمة حقيقية تنقل أعماله إلى لغتنا كما كتبها مؤلفها ودونما خيانة للنص وجمالياته، وهذا العمل عكف عليه المترجم إبراهيم وطفي، المقيم في ألمانيا، حيث نشر ثلاثة أجزاء مع تفسيراتها تضم ستة آثار، وهي: «الحكم»، «الوقاد»، «الانمساخ»، «رسالة إلى الوالد»، «المفقود»، و«المحاكمة». وهو مستمر في مشروعه الذي دأب عليه لسنوات بجد وإخلاص وحب، وحوارنا هنا مع الأستاذ إبراهيم وطفي هو (حوار حول كافكا) يضيء لنا بعض جوانب هذا المبدع العالمي، كما يضيء لنا جانب من عمل المترجم بصفته مبدعاً في مجاله.

سمير البرقاوي: أن يتفرغ مترجم لترجمة أعمال كاتب ما والتعريف به من خلال ترجمة أعمال نقدية عنه، ويحوّله لمشروع يعمل عليه لسنوات، فلا بد أن تكون هنالك علاقة روحية عميقة ومؤثرة نشأت بين المترجم والكاتب، من هنا هل لنا أن نعرف كيف نشأت هذه العلاقة الحميمة بينك وبين أعمال كافكا؟ وهل منحتك إقامتك في ألمانيا مزيداً من الفهم والتعمق لأعماله؟ *

ابراهيم وطفي: حين قرأت لأول مرة: «ما إن أفاق غريغور سامسا، ذات صباح، من أحلامه المزعجة، حتى وجد نفسه وقد تحوّل، في فراشه، إلى حشرة ضخمة»، شعرت على الفور وكأنني تلقيت على حين غرة ضربة على رأسي. قلت لنفسي في لا وعيي: «هذا هو الحال. لا، ليس هذا حلماً. إنهم ينظرون إليك في الواقع وكأنك حشرة». وتابعت القراءة وأنا في غاية الاندهاش والانبهار، لا سيما من عرض «الاتصالات الإنسانية... التي لا تصبح ودّية قط»، والعلاقات غير الإنسانية داخل الأسرة الواحدة.

كان حباً «من النظرة الأولى»، من السطور الأولى. كان ذلك في عام 1957، وكانت قصة «المسخ» «للقاص الألماني العظيم» فرانز كافكا، ترجمة منير البعلبكي، قد صدرت لتوها في «دار العلم للملايين» في بيروت كرقم 18 في سلسلة «كنوز القصص الإنساني العالمي».

في ما بعد قرأت عن هذه القصة: «لا يصوغ كافكا ظواهر سوريالية، وإنما يصوغ حقيقتنا، وذلك بأقصى درجات

◄ كاتب أردني.

الصدق الفني... الحقيقة المرعبة لهذه القصة هي الإدراك أن أجمل العلاقات بين الناس وأكثرها رقة وحناناً إنما تقوم على الخداع».

رسائل كافكا، التي كنت قد قرأتها قبل عقود،أعدت قراءتها جميعها في العامين 2006- 2007 (1212 صفحة من القطع الكبير)، أعدت قراءتها بروية ومتعة (متعة القراءة هي جوهر الأدب). أن تجد كل صباح على طاولة الفطور رسالةً كتبها كافكا قبل نحو قرن من الزمان، تقرأها وتشعر بطزاجتها وكأنها وصلت لتوّها هذا الصباح... هذا شعور جميل. هذا ما كنت أشعر به طوال نحو عامين. كنت صباح كل يوم أثناء تناولي، وحدي، طعام الفطور أقرأ، بدلاً من جريدة، رسالة أو رسالتين من رسائل كافكا. بهذا اكتسبت عادة لم أتخلّ عنها بعد ذلك الوقت: مع كل تناول طعام فطور أقرأ شيئاً ما عن كافكا. من كتاب، أو، بين كتاب وآخر، أقرأ مقالات تأتيني كل يوم من محرك البحث غوغل وأنسخها على ورق (لا يمضي يوم إلا وينشر فيه بالألمانية عدة مقالات عن كافكا وآثاره). في الأشهر الأخيرة من عام 2008 كنت أقرأ كل يوم بضع صفحات من الجزء الثالث من سيرة حياة كافكا التي كتبها راينر شتاخ. هذه «الرواية» ضخمة الحجم (730 صفحة من القطع الكبير)، الساحرة والأكثر تشويقاً من أيّ رواية أخرى قرأتها.

لم أعرف مثل هذا التماهي مع شخص آخر أو حالة أخرى. إني أشعر بقرابة روحية مع كافكا. قرابة في طريقة التفكير والإحساس بالأمور. إنه أقرب شخص إليّ ممن تعرفت عليهم طوال حياتي، شخصياً أم قرائياً. أشعر أن ثمة حالات وتصرفات أنقلها عنه: في حالات معينة تفضيل الكتابة إلى حبيبة على لقائها. رسائل عديدة مني إلى أهلي نشأت بالطريقة والأوضاع النفسية نفسها التي نشأت فيها «رسالة إلى الوالد».

ومع كل قارئ لكافكا أشعر بقرب، بغض النظر عن البعد المكاني.

بدأتُ ترجمة آثار كافكا في عام 1988. ومنذ ذلك الوقت وحتى الآن لم يمض يوم واحد تقريباً إلا وقرأت فيه شيئاً من كافكا أو عن كافكا، أو ترجمت منه أو عنه، أو عملت فيه شيئاً ما له علاقة به. أستثني من ذلك بضعة أيام من إقامة لي في غرفة العناية المشددة في مستشفى في العام 1996. فعندما عدت أستطيع القراءة وأنا ما زلت في المستشفى طوال نحو ثلاثة أشهر، عدت إلى كافكا. وإذ رأى الأطباء أنني أصبحت على فراش الموت، قرأت كتاباً عن موت كافكا... فشعرت بعزاء، إذ كان وضعي في المستشفى أفضل بكثير جداً من وضع كافكا في المصحة التي توفي فيها. في ما مضى لم أكن قادراً على قراءة كتاب عن الموت. لكن عندما قيل لي إن موتي قريب جداً، تغلبت على خوفي، وقرأت عن موت كافكا. قرأت الكتاب عن موته وكأنني أقرأه من أجل الكتابة عنه أو استخدامه في ترجمتي القادمة، إذ علّمت، كما هي عادتي، على المواضع المهمة في الكتاب، وكتبت ملاحظاتي على هوامش صفحاته. وإذ لم أمت، فقد استخدمت هذا الكتاب فعلاً في ترجمتي القادمة. إنه كتاب «سنوات كافكا الأخيرة».

كما أن الحب صداقة، فإن الصداقة هي أيضاً حب. والهواية أيضاً هي حب. إنك تحب هوايتك. وكافكا جمع لديّ بين الصداقة والهواية. إنه صديقي وهوايتي في آن. دون هذا الشعور ما كان بالإمكان بذل هذا الجهد طوال ثلاثة وعشرين عاماً. (بتنويع عن أدونيس): إنني موجود، وحاضر في العالم، مترجماً لكافكا خاصة. فما سيكون معنى استمراري في الحياة، إذا انسلخت عمّا أوجدني ومنحني حضوري؟

المترجم يجب أن يقيم في بلد اللغة التي يترجم منها، مثله مثل سفير دولة يقيم في البلد المبعوث إليه. عليه أن يبقى على اتصال يومي باللغة التي يترجم منها، وأن يطلع باستمرار على

الدراسات التي تنشر في مجال عمله؛ مثله مثل طبيب لا بدّ له من الاطلاع على المبتكرات الجديدة في اختصاصه.

البرقاوي: إن أحد أسباب بقاء أعمال كافكا طوال هذه السنين بعد وفاته هو غموضها، وقابليتها لتعدد التفسيرات. هل تعتقد أنه كان يتقصد ذلك عند الكتابة، بمعنى هل كان ينحى عامداً لعدم الوضوح؟

وطفي: الغموض والوضوح هو دائماً أمر نسبي. ما يخفى عليّ، قد يكون واضحاً بالنسبة لغيري. الأمر تابع لمدى القدرة الذهنية لكل قارئ ومراس ذائقته الأدبية. يضاف إلى ذلك من ناحية الكتاب المترجم، أن عدم فهمه فهماً صحيحاً إنما يعود إلى سببين آخرين: عدم ترجمته وعدم محاولة فهمه بالطريقة التي كتب بها. لكل كاتب طريقته في تلقي العالم والكتابة عنه. كافكا لم يتعمد غموضاً ولا وضوحاً. كتب حسبما أملت عليه طبيعته. كان يحس أنه يُكتب من خلاله. كان يرى الكتابة شكلاً من أشكال الصلاة. «هكذا فقط يمكن الكتابة. بهذا الانفتاح الكامل للجسد والروح». الكتابة بالنسبة لكافكا هي «مثل الحمل بالنسبة للمرأة». النص كتخيل ولادة.

أحس أن«المتاهة» و«الكابوسية» و«الغرائبية»، وما شابه من «التهم» العربية لكتابات كافكا، لا تزيد عن المتاهة والكابوسية والغرائبية التي تسود في واقع «العالم» العربي.

سبب خلود كتاب، أو أي أثر فني آخر، يعود في المقام الأول إلى أن هذا الكتاب إنما يعالج مشكلة ما زالت قائمة. عندما يزول الاستبداد من المجتمع العربي، لا يعود أحد يقرأ كتاب «طبائع الاستبداد» للكواكبي. كافكا يعرض المشكلات المركزية للإنسان في القرن العشرين. الإنسان بعامة، وليس إنسان مجموعة معينة. وهذه المشكلات ما زالت مستمرة في القرن الواحد والعشرين. في ستينات القرن الماضي كتب الفيلسوف أدورنو إن«نصوص كافكا الأمثولية تدعو للعمل منه مكتب استعلامات عن الوضع الأبدي أو الحالي للإنسان». طالما تظل علاقة أب– ابن / أب– ابنة علاقة هيمنة وخضوع، ستظل «رسالة إلى الوالد» جديرة بالقراءة من قبل كل أب وكل ابنة وكل ابن، في كل زمان ومكان.

عن قصة «الانمساخ» كتب كافكا في ليلة 5– 1912/12/6: «ابكي، حبيبتي، ابكي، الآن وقت البكاء! إن بطل قصتي الصغيرة قد مات قبل قليل». غريغور سامسا لم يمت، بل ما زال حياً في أسر كثيرة في كافة أنحاء العالم».

«لا بدّ أن أحداً قد افترى على يوزف ك.، إذ اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً». يوزف ك. أيضاً سوف يظل أمثولة على كل يوسف عربي من الأجيال القادمة؛ يجري اعتقاله وتعذيبه دون ذنب اقترفه سوى المطالبة بكرامته.

كل قارئ يفهم تبعاً لطبيعته وثقافته وذائقته. والأثر الفني قابل للفهم من عدة وجوه. من يفهم، مثلاً، غريغور سامسا شخصية من طائفة معينة، يذكّرنا بأن حشرة كافكا قد «تطورت» لدينا بعد مئة عام من ابتداعها إلى فئران وجراثيم. وهذا يثبت، مع الأسف، صلاحية وصدق مخيلة كافكا. كان هذا المبدع ذو الإحساس فائق الرهافة يحس أن أهله ينظرون إليه كما لو كان حشرة، وذلك لأنه يمضي أوقات فراغه في خربشات، بدلاً من أن يعمل على جمع المال. أما الآن فلسنا حشرات بالنسبة للوالدين والأخوات والأخوة وأبنائهم والجيران ومن شابه وحسب، بل بتنا فئران وجراثيم بالنسبة لمختار الحارة بذاته، وذلك لأننا لا نريد أن نكون نعاجاً في قطيعه. بعد ميلاد غريغور سامسا، في نوفمبر عام 1912، بمئة عام بالتمام والكمال، لو بعث كافكا لدينا، كان سيشعر بفقر مخيلته قياساً إلى الواقع العربي الراهن، هذا الواقع الذي تجاوز مخيلة كافكا بدرجات.

البرقاوي: هنا، تحيلنا إجابتك إلى سؤال آخر، وهو إلى أي حد كان تأثير كافكا على الأدب العربي؟

وطفي: عالمياً ثمة إجماع لدى المختصين على أن كافكا هو الكاتب الأكثر تأثيراً في الآداب العالمية. في عام 2002 أجري في النرويج استطلاع دولي لأهم مئة كتاب أدبي في التاريخ، التي تصلح لكل الأزمنة وتساعد في تشكيل الوعي الإنساني. وشارك في هذا الاستطلاع كتّاب عالميون، وأعلنت نتائجه في معهد نوبل. وكان كافكا هو الكاتب الوحيد الذي اختيرت جميع كتبه من بين هذه المئة كتاب. جميع الكتّاب الكبار الذين خلفوا كافكا قرأوا كافكا. وكثيرون منهم كتبوا عنه. مارتن فالزر، الكاتب الأهم في اللغة الألمانية في الخمسين عاماً الأخيرة، يقول إن مصيره الأدبي قد تقرر بقراءته آثار كافكا، لا سيما القصص، وخاصة قصة «الانمساخ». والدور نفسه أخذته هذه القصة في المصير الأدبي لغارسيا ماركيز. الشاعر الإنكليزي ويستان أودين قال إن كافكا «هو الأقرب إلينا بمعنى علاقة دانتي، شكسبير، غوته بعصورهم». ساراماغو الحائز على جائزة نوبل قال إن كافكا هو كاتبه الخاص. «إنه واحد من أعظم الكتّاب في تاريخ الأدب». نابوكوف قال: «إن كافكا هو أهم كاتب في اللغة الألمانية». جون أبدايك قال إن كافكا هو «الممثل الأنبل للمصير الإنساني في العالم الحديث».

لم يقتصر تأثير كافكا على الكتّاب، بل شمل هذا التأثير مبدعين كثيرين في مجالات عديدة، فقد قام مبدعون كثيرون في المسرح والسينما والتلفزيون والإذاعة والموسيقى والرسم بتبنّي أجزاء من آثاره وعرضها عن طريق هذه الفنون.

عربياً: الإجابة لدى العاملين العرب في مجال الأدب المقارن. مع ملاحظة أنه حتى يمكن تمثّل تجربة فنية لمبدع عظيم، ويقوم هذا المبدع بالتأثير تأثيراً نابعاً من الجوهر وليس من المظهر وحده، فإنه ينبغي قبل ذلك ترجمة آثار هذا المبدع وقراءتها وفهمها على نحو صحيح.

البرقاوي: من خلال مذكراته ورسائله، هل كان هنالك ما يشير إلى أن كافكا كان يدرك حجم عبقريته؟

وطفي: كان كافكا يدرك أهمية كتاباته، بيد أنه لم يكن يُظهر ذلك بسبب تواضعه الجمّ. من طرف آخر كان يشعر بضآلة شأن في ما يتعلق بشخصه وبأنه فشل، وذلك لأنه نتيجة لظروفه في الحياة اليومية ومرضه لم يتمكن من تكملة معظم آثاره. يبدو في هذا شيء من التناقض، غير أن شرحه يحتاج إلى صفحات طويلة.

البرقاوي: عندما قرأت ترجمتك لكافكا (مع أني لا أستطيع قراءة كافكا بلغته الأصلية) كنت أشعر أنك قدمته للقارىء العربي بالطريقة نفسها التي كتب بها أعماله بلغته الأصلية. كان إبداعاً أن تترجم كافكا هكذا...هل كان لديك خطة ما عندما أقبلت على مشروع ترجمة كافكا؟

وطفي: ملاحظتك جديدة ومهمة. أرى أنه ينبغي ترجمة كل كاتب بالطريقة التي كتب بها في لغته الأصلية. يجب محاولة نقل أسلوبه، شخصيته وروحه كما هي، وليس كما «يناسبنا». أسلوب الكاتب ونبرته ونغمته وروحه نابعة من شخصيته وطبيعته وثقافته وظروفه ومجتمعه. و«تعريب» هذا الكاتب هو تشويه لكل ذلك وعرقلة فهمه. وهذا ما جرى لكتّاب كثيرين ولأمور كثيرة. خذ مثال الاشتراكية: بقدرة قادر تحولت إلى «الاشتراكية العربية». وما حلّ بهذه «الاشتراكية» من تشويه، بحيث باتت تعميماً للفقر في كل مجال، هو ما سيحلّ بكل كتاب يجري تعريبه لكي يناسب «هويتنا» و«عاداتنا» والمألوف في الكتابة العربية واللغة العربية وطريقة الحياة العربية والمحرّمات العربية. القارئ بحاجة إلى كل جديد من خارج لغته وطريقة حياته. القارئ الأجنبي لا يبحث عن أسلوب لغته في عصره عندما يقرأ ترجمة لقصيدة من الشعر الجاهلي، بل يطلب أن يتعرف على روح الشاعر الجاهلي وروح محيطه. وعندما يقرأ رواية لنجيب محفوظ، يغرق في جو الحياة الشعبية في أزقة القاهرة في منتصف القرن العشرين. وعندما يقرأ قصص زكريا تامر، يبحث فيها عن جو القمع في المجتمع العربي. القارئ الأجنبي يبحث عن الجديد عليه والمختلف عن

ثقافته. يبغي أن يوسّع أفقه ويفهم ما يمكن فهمه من العالم الواسع، ولهذا السبب يقرأ ترجمات.

الكاتب الذي لا يقرأ بلغة أجنبية يفوت عليه الكثير. القراءة بلغة واحدة ومعرفة طريقة حياة واحدة لا غير تنمّ عن ضيق أفق ضمن هذا العالم الشاسع المتنوع.

البرقاوي: هل واجهتك مشاكل مهنية، في ترجمة أعمال كافكا خاصة، لم تواجهها في أعمال كتاب آخرين؟

وطفي: أقرأ وأترجم كي أتمتع وأفهم وأتعلم. أتمتع بكل جملة أقرأها من أجل ترجمتها، وأتمتع بترجمة كل كلمة. مثال: عملت طوال نصف يوم في ترجمة كلمة «المحاكمة»، عنوان الرواية الشهيرة. وعملت طوال نصف يوم في ترجمة الجملة الأولى من الرواية: «لا بدّ أن أحداً قد افترى على يوزف ك.، إذ اعتقل ذات صباح دون أن يكون من شأنه قد فعل شراً». وعملت طوال نصف يوم ثالث في الجملة الأخيرة: («مثل كلب!» قال. كان الأمر وكأنما الخجل يبقى بعد).

ترجمة كلمة واحدة وجملتين من كافكا احتاجت مني إلى عمل يوم كامل ونصف اليوم (يوم العمل عندي يتألف من ثماني ساعات على الأقل). هذا لا يعني مشكلة أو صعوبة. المشكلة أو الصعوبة هي دائماً أمر نسبي. لي جار شاب رياضي هوايته جري 20 كم كل يوم. وهذا لا يعني أنه يتعب أو يلقى صعوبة أو يشكو.

البرقاوي: أثير لغط كثير حول صهيونية كافكا. هل كان هنالك سند لها، أم أن الأمر مجرد تلفيق من صاحبه ماكس برود؟

وطفي: بصفتي قارئاً عادياً أقرأ النص الأدبي نصاً أدبياً بغض النظر عن شخص كاتبه وحياته ومعتقداته الشخصية في أمور الحياة اليومية. وهكذا أشاهد لوحة فنية أو أستمع إلى سمفونية. أتمتع بالاستماع إلى سمفونيات بيتهوفن دون أن أحتاج أن أعرف أنه أصيب بالصمم.

أستطيع أن أقرأ غوته، أفهمه وأتعلم منه. أما إذا كانت طاقتي الذهنية وذائقتي الأدبية وظروفي الأخرى لا تسمح لي بذلك، فإنه في مقدوري أن أقول أيضاً: «لا أقرأ غوته، لأنه كان يعارض الثورة الفرنسية». كذلك «لا أقرأ رلكه لأنه كان مثليا» (بالعربية شاذ جنسياً). و«لا أقرأ لوركا لأنه كان مثلياً». هل يتحتم على كل مبدع أثر فني أن يطابق مفاهيمي وظروفي في كل مجال؟

الدارس والناقد والمختص والخبير والمفسر وكاتب السيرة، هؤلاء يتقصّون كل صغيرة وكل تفصيل في حياة المبدع. من نتاج هؤلاء ثمة تسع صفحات بالعربية أحيل القارئ «عالهوية» إليها: فرانز كافكا: «الآثار الكاملة / مع تفسيراتها»، الجزء الأول، ط 3، ص 142 – 150 (صديق كافكا + هوية كافكا)، الجزء الثاني، ط 3، عام 2009، ص 439 – 440 (حديث مع كاتب لسيرة كافكا).

إبداع كافكا يعالج طبيعة البشر بصفتهم بشراً وليس أعضاء في جماعات معينة. يعالج طبيعة «المجتمع البشري» وليس مجتمعاً مخصوصاً. الحديث عند كافكا هو دائماً عن «الإنسان» بعامة وليس عن أناس أية جماعة معينة. لذا فإن إبداع كافكا يُقرأ ويُفهم في سائر أنحاء العالم. «نصوصه الأمثولية تدعو للعمل منه مكتب استعلامات عن الوضع الأبدي أو الحالي للإنسان». هذه الجملة التي كتبها الفيلسوف تيودور أدورنو هي جملة أساسية لفهم آثار كافكا.

---

* نشر ابراهيم وطفي ترجمة ثلاثة أجزاء من «الآثار الكاملة / مع تفسيراتها» لكافكا، تقع في 1423 صفحة من القطع الكبير، تضم ستة آثار هي: «الحكم»، «الوقاد»، «الانمساخ»، «رسالة إلى الوالد»، «المفقود»، و«المحاكمة». منشورات وطفي، دمشق. التوزيع: دار الحصاد ودار الكلمة. انظر موقع Kafka in Arabic.

مقـــدمـة

يأتي هذا الملف الخاص بالشاعر زياد العناني، في سياق الإضاءات المتواصلة التي تنيرها مجلة «أفكار» على الاتجاهات الأدبية، والملامح الإبداعية، للأدباء الأردنيين والعرب، على اختلاف مدارسهم الأدبية، وانشغالاتهم وانهماماتهم بمختلف الأجناس التعبيرية... سواء كانت هذه الإضاءات من منطلق الإحياء، أو الاحتفاء، أو الاستذكار.

وما من شكٍّ في أن تجربة الشاعر زياد العناني، واحدة من التجارب الإبداعية، التي تتسم بالخصوصية، إن على مستوى التشكيل الفني أو الرؤى المضمونية، كما يتوضّح في ما يشتمل عليه هذا الملف من تصوّرات نقدية ودراسات، أسهم في كتابتها عددٌ من المبدعين، الذين جاءت مُعايناتهم، من الاتصال الذاتيّ المباشر بالشاعر زياد العناني، وكذلك من الاتصال والاطلاع الوافر على تجربته، في بدايتها وسيرورتها. ولهذا جاء كل موضوع من موضوعات هذا الملف مستقلاً بذاته، بالقدر الذي يحقق قدراً من الكشف، يتوازى مع المساحة المخصصة للنشر، ويتقاطع مع الموضوعات الأخرى، بما يتوقع منه الإبانة الضافية عن زياد العناني بما هو ذات إنسانية منفعلة ومتفاعلة مع واقعها الشرس والملتبس معاً؛ سلوكاً وأفقاً معرفياً، والإبانة كذلك عن مضامينه التعبيرية عن هذا الواقع بكل حمولاته. فالذين قرأوا زياد جيداً يدركون أن كتاباته في الصحافة الثقافية تمثّل النمط الحيّ من الكتابة النقدية الصحفية التي تتجاوب في أنحائها المتعة والفائدة، وهو ما يوضّح طريقته في نسج متابعاته الثقافية، وصهره لكل ما يريد قوله في بوتقة واحدة، تؤشّر على تمرّده، سواء كان المكتوب عنه شخصاً أو ظاهرة.

ولكن المؤلم والمحزن في تجربة زياد العناني، أنها تجربة اغتالتها مخاطر الصحة على إثر الجلطة الدماغية التي عصفت به في ريعان الأمل والشعر صباح يوم الأحد 2011/8/28، فقصفت يناعته، وسرقت نزقه وحماسته، وأدخلته في شفق المساءات... ولكن لا بد من صبح ولو بعد حين، فمن يعرف زياد يدرك كم هو مولع بطقوس المِبرد والسكّين، فعزيمتُه وحدها ستنتصر أخيراً، كما انتصرت قصيدته في مضامير الشعر والكلمة.

والشاعر زياد العناني من مواليد ناعور عام 1962، عمل موظفاً حكومياً، ثم صحفياً في الدارة الثقافية في جريدة الرأي، ثم في الدارة الثقافية في جريدة الغد. وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين والاتحاد العام للأدباء والكتّاب العرب.

أصدر سبع مجموعات شعرية هي:

- «إرهاصات من ناعور».
- «خزانة الأسف»، المؤسسة العربية، بيروت، ط2000/1.
- «في الماء دائماً وأرسم الصور»، منشورات أمانة عمان، ط2002/1.
- «كمائن طويلة الأجل»، بيت الشعر الأردني والمؤسسة العربية، بيروت، ط2003/1.
- «مرضى بطول البال»، وزارة الثقافة الأردنية والمؤسسة العربية، بيروت، ط2003/1.
- «تسمية الدموع»، بيت الشعر الأردني والمؤسسة العربية، بيروت، ط2004/1.
- «زهو الفاعل»، المؤسسة العربية للدراسات، ط1/ 2011.

محمد سلّام جميعان

البنية المضمونية في الأعمال الشعرية لزياد العناني... مقاربات فنية دلالية

◄ نضال القاسم

يجدرُ بنا في مستهل هذه الدراسة القول إن الشاعر زياد العناني يُعدّ من أبرز الشعراء الأردنيين في مجال قصيدة النثر في الوقت الراهن، ويتميز بأسلوبه الشعري المكثف، وقد تناوله العديد من النقاد في دراساتهم النقدية. ولد العناني في ناعور العام 1962 وحصل على شهادة الدراسة الثانوية العامة، وعمل صحفياً في الدائرة الثقافية في جريدة الرأي، ثم في الدائرة الثقافية في جريدة "الغد"، وهو عضو رابطة الكتاب الأردنيين، والاتحاد العام للأدباء والكتاب العرب. وصدر للعناني عدة مجموعات شعرية منها "خزانة الأسف" و"في الماء دائماً وأرسم الصور" و"كمائن طويلة الأجل" و"مرضى بطول البال" و"تسمية الدموع" و"زهو الفاعل" و"شمس قليلة".

وزياد العناني شاعرُ مدينة بامتياز، وهو واحدٌ من الشعراء الصعاليك الغواة القلائل، الذين حملوا على عواتقهم عبء الكتابة الشعرية الجديدة والمختلفة، التي تُراهنُ على إرباك المتلقّي بالصّورة المباغتة المستحدَثة تماماً، بدلاً من الاكتفاء بالسّعي إلى نيل إعجابه وشدّ اهتمامه بأهمّية الموضوع المطروق أو بطابعه المثير، ولهذا فقد نجح العناني في كتابة شعر جديدٍ طازجٍ شهي تشتاق إليه القلوب والأرواح.

وإذا كانت المداخل شتى لقراءة النص الشعري، فإن هذه القراءة النقدية للدواوين الشعرية السبع للشاعر "زياد العناني" تقترح مدخلين اثنين، أفرزتهما سلطة النصوص الشعرية فيها، ناهيك عن استحضار الجانب التأثري الذي صاحب الجولان في الدواوين؛ أولهما: طبيعة اللغة الشعرية فيها، وثانيهما: الحوارات النصية في الدواوين.

ففي "مشروعه الشعري" يؤكد زياد العناني إخلاصه لقضية الشعر، ورغبته الملحة في بلوغ قصيدة توائم بين المجازي والمرئي، وتبتعد عن الذهنية والتجريد بما تمتلكه من قوة الحياة وملموسية الصور؛ قصيدة تعاين الذات والعالم والأشياء، وتعيد الاعتبار إلى الركائز الأساسية التي بنيت فوقها قصيدة النثر العربية بعد أن غرقت هذه القصيدة، عدا

◄ كاتب أردني.

استثناءات قليلة، في التكرار والنمطية والإنشاءات الجاهزة:

في كل شتاء

أبكي وأرتجف

في كل شتاء أبرد أبرد

وأنا أشم الدافئين

ثم أترك قلبي الوحيد

يتلون بالحسد....

إن زياد العناني يمتلك من صدق التجربة وقوة المعيش وثراثه ما يمكنه من النجاة بنفسه، ومجانبة الوقوع في شرك المماثلة السهلة لما سبقه من تجارب، كأني به يصغي باحترام إلى مقولة فولتير المأثورة: «كن رجلاً ولا تتبع خطواتي»، لا بل إن العناني في مقطوعاته القصيرة التي يضع لها عنوان «قصائد» في ديوان «كمائن طويلة الأجل» يعمد إلى الانقلاب على الآباء الحقيقيين أو الرمزيين، عبر دعوته الصريحة للخروج من عباءتهم:

نخطئ حين نسمي أنفسنا

على أسماء من سبقوا

بحجة أن مياههم دين

يظل في أعناقنا

أبي الذي تضوع في الهواء مثل مبخرة

لم يزل يلوح بالرضى..

تزوج يا زياد لكي أرى

هكذا نتكرر دون أن نرى

لم تزل أسماؤهم كالوشم ماثلة

ونحن نتملق البقاء دون أن نرى.

وهو يعيدنا من هذه الزاوية إلى المناطق الطازجة البكر التي نشأت في كنفها قصائده، التي انجبلت معها كتابته بلحم الحياة ودمها دون أن يقع في فخ المحاكاة والتقليد، وهو ينأى بنفسه في سائر مجموعاته عن السيلان البلاغي والحذلقة المفتعلة، ليقارب الأحاسيس البسيطة والرغبات الصادقة الخالية من أي ادعاء، حيث يحول الشاعر قصيدته إلى مشاهد بصرية مقتضبة ومكثفة لواقع مثقل بمفارقاته، بحيث تتحول قصيدته -على قصرها- إلى ما يشبه الأقصوصة الشعرية التي توصلها ضربة الختام إلى مآلها الأخير. ومن ذلك قوله:

بالماء والصابون

سنغسل دم الضحية

في صحن الغرب

وصحن الشرق

ثم نقول: ما أنظف التاريخ

وما أذكى روائحنا.

ولا يقيم العناني وزناً للأشكال الشعرية المستخدمة بقدر ما يستجيب لإلحاح المعنى واندفاعاته النفسية، التي تختار تمظهراتها دون تردد أو حرج. فزياد العناني يفارق ذلك كله ويذهب مباشرة نحو شعرية مغايرة تحقق وجودها بالنقيض؛ أي بالعفوية، وإن تكن عفوية مشغولة وذات فنيات واضحة.

كقوله:

الخلاف

الذي

بيني

وبينهم

ما كان على امرأة

بل كان على قصري

ذاك الموجود تماماً

في عز الجنة.

في موازاة هذا التجريد على مستوى محور الاختيار الشعري، نقع على منتج هيكلي في تكوين القصيدة التي تأخذ منحى متجدداً في خلق قيمة الحضور على البياض. وهنا يبدو زياد العناني قد انحاز إلى القصيدة القصيرة، ولكنها ليست اشتعالات وبرقيات تهدف إلى تحقيق الصدمة السريعة في فتح التكوين الدلالي لبضع كلمات وتنتهي القصيدة، فهو يجعل من قصيدته ذات منحى مقتصد، مثال ذلك قوله:

العمرُ واحدٌ

والربُ واحدٌ

هكذا مرَّ الكلامُ

وهكذا مات الشهيد...

فيما يحضر الموت دائماً في قصائد العناني بقوة ومرارة، فهو من الموضوعات الأثيرة لديه، وهو في الأغلب انعكاس لإحساسه الوجودي العارم بالخسارة المادية والمعنوية التي يعيشها. وذلك الحس الوجودي الذي تتميز به قصيدة العناني لا يجعلها تتأمل الموت وتمتلئ بقلقه، بل يدفعها إلى الشجى، فالموت عنده ليس مجرد إحساس موجع بالبرد والوحشه يسببه مرور الأشياء باتجاه الماضي وتحولها إلى مفقودات، وإنما هو غياب نراه باعثاً على التأمّل ورؤية العالم في جزئياته التي يقصد الشاعر أن يراها هكذا، وأن يعيد تركيبها كل مرة بحذر وانتباه بالغين. فحين نمسك بهذه النّواة الدلاليّة التي هي بمنزلة لبّ البنية العميقة لعالمه الشّعريّ، تنكشف لنا كلّ الآثار المتولّدة عنها من ألم وحزن وشعور بالإهمال والضّياع والاغتراب:

الأهلُ

كلهم ماتوا

لم يبق لي الآن سوى البيت!!

سأنقلُ البيتَ

إلى

ترابِ المقبرة...

وقد احتلّ التّعبير عن الموت والغياب حيّزات واسعة كثيرة في ديوان "كمائن طويلة الأجل" نكتفي منها بهذه القصيدة التي عنوانها "تصبير"، يقول فيها:

ماتت

ماتوا

... ولكي أصبر

كانت أقراص الجنة

تتحل كثيراً

في دمي...



أما في ديوان "زهو الفاعل" فإن العناني يعلن في غالبية قصائد الديوان أنه مجرد جسد من تراب، وأنه ميت بطرق وأشكال عدة، منها الإحباط والعزلة والألم والوحدة والفقد والمرارة والخيبة، إضافة إلى جنون هذا الكون وقسوته وجبروته:

لم يسفر اللقاء مع الموت

عن شيء

سوى أنه

داء في جثتي

ثم خرج

بيدين فارغتين ومالحتين

من أثر الدموع...

أما المرأة في قصائد العناني فهي قصيدته المدللة الناضجة التي تسكن في الغياب، وهي رغبته المستحيلة ودليل ضعفه وألمه، وعلاقته بها ملتبسة، وهو مسكونٌ بطيفها في الأحيان كلها، فهي أيقونة الجمال أو الرغبة التي يحلم بالاقتراب منها خارج الفكرة والنظرة الذهنية، وهي في الوقت ذاته بعيدةٌ كنجمة بيضاء في السماء، ونلمحها من تلك النوافذ الضيقة أكثر مما نلمحها في العناوين الكبرى والمشاهد الشاملة، التي يظن شعراؤها أنهم يقبضون بها على صورة العالم، وهو يزاوج في كثير من قصائده بين صورة المرأة وصورة الوطن، لعلّه يرى في افتقاد كل منهما ذات القلق الوجودي؛ إذ يعيش المسافة بين واقع خالٍ منهما ومخيلة تفيض بصور مثالية، مستثمراً المفارقة التي تستوعب تماماً حالة الفقد كما في قصيدة "أعمال ليس":

ليس لي بلدٌ

ليس لي قبرٌ

وليس لي حتى امرأةٌ

إذا مت

تركض في الفراغ

مبددةً

نعيها.

وبالرغم من البعد الذاتي، الذي يبرز في كثير من قصائده، إلا أن البعد الجمعي حاضرٌ دائماً فيها، ويتمثل في الإسقاط السياسي الرمزي، الذي ينطوي على نقد شديد للواقع العربي، وإحساس مرّ بسقوط الذرائع، ودائماً يبدو الشاعر غير قادر عن الانفكاك من تأثير الجو السياسي العام، حتى في قصائده الوجدانية، فترى الحرب والدم والظلم والقمع ساكنة في زوايا قصائده، فيتساءل في قصيدة "شمس قليلة":

هل كان على حقٍ

هل كان الحق على حقٍ

في دولة الشمس القليلة..

وتنفذ قصيدة العناني لرؤية نقدية عميقة، فينتقد صورة الأب البطركية وسلطة الحقيقة المطلقة التي تلغي آخرها على الدوام، ويستدعي العناني ماضيه عن طريق الذاكرة أو الحلم أو الحنين ومخاطبة الغيّاب، وصورة الأب والمرأة الغائبة المنشودة، مستفيداً من ظلال الشخصيات ورمزيتها وألوانها في إعادة تقديمها في إطار إنساني أشمل، مستثمراً طبيعة العلاقة القائمة بين الذّات والزّمن، الذي يرتدّ به تارةً إلى الماضي ويدفعه طوراً إلى المستقبل، كل ذلك ليعلن أنه يفتقد الزمان والمكان الذي تعيش فيه الآن قصيدته، ولتصبح الصورة الشعرية - من خلال ممارسة كثافة اقتناص المشاهد - أداة لكشف توترات حيوية تتزامن داخلها الأبعاد: الجمالية، والنفسية والزمنية والاجتماعية. ومن ثم تتلاشى اللغة التعبيرية في الصورة الجامعة، وتختفي الاستعارة كأداة نتوء بلاغية في ثنايا الخطاب الشعري، لتكون الشكل المضمر الذي لا ينجلي منذ الوهلة الأولى للقراءة، لكونها تتيح الظهور المباشر لإيقاع الصورة، وهو إيقاع ينطلق بحركة تسارعية هادئة، سرعان ما تبلغ أقصى درجات التوتر الحاد، ثم تخمد هذه الحركة باتجاه الذات حين يتولد شعور بطيء بالزمن. ومن الأمثلة على ذلك قوله في "شمس قليلة":

ماذا تريد يا أبي؟

في الشرق يبدأ الحوار

هكذا:

الآخر حين يموت

الآخر كيف يموت.....

وفي أغلب أعماله الشعرية تبدأ القصيدة لدى العناني دون أن تترك لشاعرها أن يمضي في ذاته، فتأخذ اللغة بالتكاثر في ظل هيمنة السلطة المطلقة للبوح الشعري المسترسل، فهو يترك قصيدته خفيفة من ذاته، ليترك ما يحيط بها أن يتخذ موقعه، فالأشياء تتخذ تكوينها من موقعها في الحالة الشعرية الحادة والقلقة جداً. وعلى الرغم من أنك قد تختلف معه في بعض تقنياته أحياناً، وقد تتفق معه أحياناً أخرى، لكنك تشعر خلال قراءتك لأعماله أنه يترك بين جوانح روحكَ المتعبة نكهته الباردة المنعشة أحياناً، أو لسعته النارية الدافئة أحياناً أخرى، فلنقرأ قوله في المقطع التالي من ديوان "في الماء دائماً وأرسم الصور":

المشاهد

تتكرر

سأبدل غرفتي

وأبدل الهواء

وأبدل زوجتي

وأبدل القصيدة

بالتأمل...

وفي قصيدة صغيرة مغفلة من أي عنوان كما كل قصائد ديوان "في الماء دائماً وأرسم الصور"، نلمح بحث زياد العناني

الدائم عن المشهدية مهما تكن قصيدته قصيرة ومكثّفة، لأن الصورة عنده تغادر فرديتها وسكونيتها وتأتي على شكل مشهد يمكننا قراءته واستعادته:

كلما

صادف الشارع

أعمى

قال: أفٍ

وتنحى.

ولابد لي هنا من الإشارة إلى ديوان "زهو الفاعل" الذي كان له أثر عاصف على جيل بأكمله من الشعراء الشباب، حيث مثّل لهم كتابة شعرية جديدة ومختلفة، تكشف عن جوهر الحياة وفلسفتها، وتنحاز للحرية وتتلمس خطى الشعر والكتابة الصادقة، وهذا ما نلحظه في جُلّ قصائد الديوان المتتابعة، التي ترسم صوراً بانورامية مدهشة، تقرأ تشظيات الروح والأمكنة والشخوص، وتعمل على أسطرة الأشياء. فالعناني في ديوان "زهو الفاعل" يستقرئ حساسية النفس البشرية في بناء شعري متماسك، وبلغة منتقاة مختزلة ومكثفة، ضمن تأويلات ومعان ودلالات عدة تنم عن قدرة هائلة في البناء، كقوله:

اكتفى الأهل

بشهادة قليلة

علقتها تحت صورة أمي المفتخرة بنباهتي

ومضيت إلى العالم

لأفك خطك

بابتسامة

تمزقت في الهواء مثل جريدة وغاب رسمها....

بقي أن نقول إن العناني قدمَّ رؤاه الشعرية من خلال تقنيات متعددة، أبرزها تقنيتا التصوير والترميز، وأن قصائده المشهدية تمتلك خصوصية فريدة، حيثُ أنها لا ترتبط بشيء قدر ارتباطها وصاحبها بالفوضى والتمرد والعفوية، فهي قصائد درامية متحركة تعمق الإحساس بإيقاعية الصورة عبر الصور المستقبلية، وتحمل في ثناياها صوراً شعريةً بانوراميةً مركبةً حالمةً في غدٍ أجمل.

ونخلص للقول في نهاية الدراسة إلى مجموعة من النتائج التي تتلخص في أن الرؤيا هي أحد عناصر الشعرية في شعر العناني، وهي الحالة الفنية التي خرجت بأدبه من البنى السطحية والتعبير المباشر لتمنحه دلالات عميقة ومعاني جديدة أكثر شمولاً واتساعاً، كما كان للمكونات النفسية والاجتماعية والثقافية الأثر المباشر في تكوين الرؤيا الشعرية عند العناني. وقد خلصت الدراسة كذلك إلى أن شعر العناني لم يكن قائماً بالدرجة الأولى على الرؤيا، فهناك الكثير من القصائد التي خلت من المضمون الرؤيوي؛ إذ عرضت للآني والمباشر بأسلوب تقريري، وقام بعضها على السخرية والفكاهة السوداء.

إن قارئ زياد العناني سوف يلحظ أنه يكتب الأجمل حين يكتب قصيدة الكلمات القليلة، الخاطفة والبالغة الكثافة:

المقبرة

هدوؤنا الدائم.

ففي قصيدة كهذه يستحق الشاعر أن نراه كما ينبغي، باحثاً عن معادل فني جميل يحسن التعبير عن العلاقة الإنسانية، وعن شقاء الشاعر إذ يتأمّل كل شيء، وعلى الأخص غياب الأحبة.

زياد العناني: الشعرية التي تؤنِّب المألوف

◄ يوسف ضمرة

زياد العناني واحد من الشعراء الجدد على خريطة الشعر العربي، فقد برز في الأردن في التسعينيات، وأخذ يصدر دواوينه مع بداية الألفية الثالثة. ومنذ ديوانه الأول«إرهاصات من ناعور»، تمكن العناني من كتابة اسمه على لوح الشعر بخط بارز، لما تميز به من غرابة في التعامل مع مفردات الحياة، ومن رؤية مخالفة للسائد والمألوف، ومن حرارة تمس كل ما تلمسه قصيدته القصيرة التي تشبه رصاصة محكمة التصويب!

وقد كتب الشاعر زهير أبو شايب على غلاف ديوان «تسمية الدموع» قائلاً: «يذهب زياد العناني إلى منطقة شعرية ملتبسة، فقصيدته، التي لم تتخلص من الراسب الإيقاعي الذي ورثته عن قصيدة التفعيلة، تعنى قبل أي شيء بحرارتها. إنها قصيدة شجن بالدرجة الأولى، تعاين الذات والعالم والأشياء لا لتصف ولا لتتأمل بشكل تفرجي، بل لتجس حرارة كل شيء.. أعني لتقيس المسافة بين ما هو حي وما هو خال من الحياة. من هنا كان لا بد للقصيدة نفسها من أن تكون حارة ومشحونة بنشيج غنائي يبعدها عما هو مألوف من مواصفات قصيدة النثر».

تفيض قصيدة الشاعر العناني بفجائعية هائلة، مصدرها كل هذا الشعور بالمرارة واللاجدوى، وعبثية التعامل العقلاني مع فنتازيا الواقع المحيط! وهي فنتازيا ممتدة منذ بدء الكون، ويتوارثها الناس دون أن يملكوا أي مقدرة على تغيير معالمها، وكأنه يشير إلى قدر إغريقي لا فكاك منه.. ولا يتمتع الزمن في هذه الحال إلا بما يمنحه من مزيد من الألم والفواجع، ومزيد من الخسارات:

كنا معاً

وكنا كاملين

والآن

أكتب قصة النقص

◄ كاتب أردني.

بقلب ذائب.. ليس لي نار

وقودها الناس

وليس لي سوى قميص

مبلل بالعرق

ويد

معبأة

بالخسائر والجروح..

المسألة هنا هي أن الشاعر قد جاء إلى الحياة وهو يظنها شيئا آخر غير الذي خبره منها، وغير الذي عاشه وأحس به ورآه ولامسه.. ولهذا فهو يعلن أن حياته مجرد مرور خاطف:

وأنا صائم

وأنا نائم

مرت الحياة

من جانبي..

ولكي يقصي كل هذا الشعور بالخذلان، فإنه يجرب أولاً، وقبل أي شيء، الأمل، ويكتشف أنه واحدة من مفردات العادي واليومي والسائد والمتوارث، وأنه مجرد وهم يرافق الأسى ويحاول تجميله فحسب.. وهكذا يتخلى عن مشروع الأمل لصالح الحلم..ولكنه حلم من نوع مختلف أيضاً.. حلم بإعادة صياغة الحياة من جديد.. العودة إلى الرحم الأولى، أملاً بولادة جديدة تحمل معها صياغة مغايرة للحياة التي مرت خطفاً وهو نائم!! وربما كان حلماً يحمل طيه الرغبة في الاختباء من ألم الكائن والراهن المكبل بقيود الماضي، وعبثية الراهن، ولا جدوى المستقبل!!

يقول أبو شايب: «هكذا يحاول العناني أن يسترد حرارته الرحمية، وأن يعود إلى براءته الأولى..إلى طمأنينته وضعفه وحلميته».

ولكن الشاعر غالباً ما يقرن هذا الحلم بمرارة فقدان الأم، التي تحتل في الديوان مساحة واسعة:

ماتت

أمي

وهي لا تعرف من

هي اللوزة من بين الأشجار..

وعليه، فإن العناني يعلن في غالبية هذه القصائد، أنه مجرد جسد، وأنه ميت بطرق وأشكال عدة، منها الوحدة والعزلة والألم والإحباط والمرارة والخيبة والفقد، إضافة إلى جنون هذا الكون وقسوته وجبروته:

لم يسفر اللقاء مع الموت

عن شئ

سوى أنه

تاه في جثتي

ثم خرج

بيدين فارغتين ومالحتين

من أثر الدموع..

وتحتل المرأة في هذه القصائد مرتبة عليا.. فبالإضافة إلى الأم، هنالك الزوجات والحبيبات والعشيقات والمخلصات والخائنات.. وهن يشكلن ملمحاً آخر من ملامح هذه الحياة

التي لا يرى فيها العناني شيئاً سوى الإكراه المتمثل في ملامستها والانخراط فيها بشكل أو بآخر!

وإذا كان زياد العناني يبدو مسكوناً بهواجس ذاتية، فإنه في جوهر رؤيته ليس كذلك.. فهو بالمقدار الذي يبدو فيه ذاتياً، إنما يضع نفسه ممثلاً للبشرية في خساراتها وانكساراتها وإحباطاتها:

يشهد ربي

أني أغلقت عيوني

بالعتمة

والطابوق

يوم

تدخل إبليس

بلا إذن

وخسرت

أنا..

فلم يكن إبليس خاصاً بالشاعر وحده، بل كان بداية انخراط البشرية في لعبة غير متكافئة من جهة، ومحسومة النتائج من جهة أخرى كما يشير الشاعر.

قد يبدو زياد العناني واحداً ممن يعانون الكثير من القلق الوجودي، وهو أمر له ما يبرره في القصائد، ولكن ما يبدو كذلك سرعان ما ينطفئ ونحن ننفذ إلى أعماق هذا الشعر.. فالعناني لديه من التجارب الحياتية والخبرات ما يجعله يرى الحياة كما أشرنا من قبل.. فهنالك الحروب والقتل والخيانات والميثولوجيا الدينية والرعب وآلام المحسوس والملموس والكائن وما يمكن أن يكون.. أي أنه استطاع تشكيل رؤيته للحياة بناء على خبرته التي لم يتمكن معها من مجاملة الملموس، والتستر عليه، والادعاء بأن كل شيء على ما يرام.. وهذا ما جعل زهير أبو شايب يشير إلى أن ذلك الحس الوجودي الذي تتميز به قصيدة العناني، لا يجعلها تتأمل الموت وتمتلئ بقلقه، بل يدفعها إلى الشجى..

ولكن ما هو أكثر أهمية من الشجى، هو هذا التمرد الذي ينبعث من بين هذه القصائد.. وهو تمرد العارف والمدرك والحالم.. تمرد الشاعر لا السياسي أو الإصلاحي:

نامي

نامي

لن أصغي إلى أحد

فأسي بيدي

والمعبد يرتجف.

ويأخذ التمرد أشكالاً عدة. فهو موجه ضد الإرث الثقيل، والقيود التي جاءت معه. وهو حيناً ضد الأب بما يمثله من سلطة سياسية واجتماعية ودينية. وهو في كثير من الأحيان موجه ضد الشاعر نفسه، حيث يدرك عجزه الكبير عن الفعل والتغيير.. يريد العناني أن يكون حراً.. أن تكون البشرية كلها كذلك، وهي لن تكون كذلك إلا إذا تخلصت الحياة من هذا النسق التاريخي الذي وجدت نفسها فيه!

وإذا كنا نحاول البحث عن معنى ما، ونحاول تفكيك هذه القصائد، وتقويلها ما يمكن أن تهجس به همساً أو تلميحاً أو دلالة، فإننا نفعل ذلك ونحن ندرك أن الشعر لا يحفل بالمعنى والمقولات، بمقدار ما يعنى بتحطيم الأطر التقليدية للتعبير،

وبمقدار ما ينطوي عليه الحس الشعري من زلزلة المفاهيم والقوالب المألوفة في الخطاب. ولهذا نلمس في هذه القصائد كل ما يمكن أن يعين الشاعر من أدوات فنية.. فهو قليل الكلام إلى حد لافت.. وكثيراً ما يلجأ إلى العبارة الوحيدة التي يكثف فيها رؤيته إلى شيء ما:

طيري يحوم

لا غصن ولا عش

ولا شجرة...

وليس غريباً أن يستعير العناني أدوات الرسم في الكثير من قصائده، بل نراه يلح على هذه المسألة في العناوين، وهذا ما حول الكثير من هذه القصائد إلى لوحات متحركة،وهي لوحات لا يقصد بها عرض الحال أو التوصيف، بمقدار ما يدل بها على عالمه الداخلي الملون والعاصف والمتبدل:

كلما

قبلت سرتها

سقطت من فمي

عدة أزهار حمراء

بطنها الآن

حديقة..

وفي لوحة أخرى:

الكل

مع الرغبة

والرغبة يا حزني عصفور مبلول

ينكمش على أسلاك الضغط

العالي

ثم ينظر بجناح دامع

نحونا..

وربما تكون هذه الإشارات كافية للفت الأنظار إلى عالمه الشعري الحي، الذي يشبه الزوبعة الهائلة، التي تتهيأ لكنس كل هذا الخراب والفجائع في حياتنا، وتبقي لنا قليلاً من الأمل، فليست مصادفة أن يرى أ يقول في هذه الزوبعة:

الآن أضع يدي

في يد الحياة

الآن

أخلع قميصي المبلل

بدمعة المحروم

ودمعة المظلوم

وأقبل زوجة الأمل..

وكأنه انتهى من رسالته المجرحة، والندابة، والقاسية، كسياط النار على أجسادنا نحن القراء!

فزياد العناني يواظب على تأنيب العادي والمألوف، وكسر الدائرة الأخلاقية الوهمية، ويواصل الوقوف منفرداً بتحد شعري لا تمتلكه الأيدلوجيا أو الأحزاب والمؤسسات، ما يجعلنا نرثي حال القوانين والتقاليد والأعراف والموروثات كلها.. ولكنه رثاء بلا أسف أو أسى! وإذا كان ثمة من يستحق الأسى فهو الشاعر المعبأ غربة وانكساراً ودماً فائراً يجهز نفسه

للنزف الذي يبدو في القصائد قانوناً ذاتياً، وربما جمعيّاً، دون أن يدرك الآخرون ذلك، طالما ظلت الحياة نائمة على وسائد دورتها الكئيبة.

ولكن هذا الأسى مشفوع بالغيرة من قدرة الشاعر، وقوته الفائقة على مجابهة صليل السيوف بالقصيدة. ومقاتلة الخراب بشهوة المرأة. ومحاربة الظلم والاستبداد بثمالة العابر!

فزياد العناني، ومنذ بداياته أدرك أن الشعر أكبر من مجرد أبيات تنظم، أو معاني ومفاهيم تعيد إنتاج أفكار المتلقي عن الحياة بمفرداتها الذابلة في ذاكرة يابسة. وهو بذلك لا يحفل باللغة كمجرد موصل فكرة أو معبر عن أعماق الذات البشرية، وبخاصة حين تكون هذه الذات مخلخلة أو مهشمة ومهمشة.. وهو ما يجعل من قصائده أقرب ما تكون للكتابة الكرنفالية، وكتابة الهوامش والتخوم، التي لا تنكتب إلا لمجابهة كل ما هو مركزي ورسمي ومكرس، وبخاصة أن المنفى يقيم في الشاعر منذ قصائده الأولى. وهو منفى جبري يتمثل في الحياة التي يبدو ضجيجها مجرد نقر صادر عن طبل أجوف. فالحياة في قصائد العناني مجرد موت مخاتل، أو منفى معاد يحتم عليه أمراً من اثنين: إما الانخراط الكلي أو الافتراق المطلق. وطالما كان الانخراط طقساً نمطياً مبتذلاً، فإنه ييمّم شطر المجهول والغامض واللامألوف، ويستعد لدفع فاتورة هذا العصيان المعلن. بل نراه في قصائده أشبه ما يكون بالتوابين الذين كانوا يلقون بأنفسهم بين أعدائهم واثقين من حتفهم، ولكنهم يندفعون لا رغبة في الانتحار أو الموت، بل أملاً بدائياً في الغلبة والثأر. والعناني يبدو كأنه مسكون بجمرة الثأر من بنية مجنونة. ولكن هذا الثأر لا يتعين في قتال نمطي أو حرب تقليدية، بمقدار ما يتعين في مجابهة البنية بالسخرية. وهو يذكرنا بكل أولئك الذين امتطوا صهوات الحماقة في الأدب العالمي، ضد بنية اجتماعية أصيبت بالسعار. (هو/ لم يعرف/ أين غابت صورته/ من بين الصورِ/ التي/ كانت أمه/ تنظفها من حكومات الطوارئ/ كل يوم. هو لم يعرف شيئاً/ ولكنه../ عرف الخديعةَ/ وهي تعوده على مرأى الدماء/ دون معارضة/ تُذكر. طيبٌ/ وعلى/ هذا/ أكلته العتمةُ/ فالعتمة تأكل مثلنا/ والدليل على ذلك:/ كثرة المقابر/ في بلاده/ التي/ يستطيع المرءُ/ أن يَعد بيوتها/ وأشجارها بالنظر).

ولكن ذلك كله لا يمنعه من الاعتراف بالخسارة والخذلان والفقد. وهو هنا تحديداً يكشف عن روح شفافة، مزقتها مخالب الكائن والموروث. ما يعني أن هذه القصائد تقف بشجاعة ضد الكتابة البوليسية، تلك التي تسعى لتكريس ما تم التواطؤ على اعتماده من قوانين وتشريعات وأنظمة لا تمتلك سوى حكمة حجب الضوء، وسنّ طرائق التفكير والعيش الجمعي اللازم كي تظل دورة الحياة على حالها دون تعكير أو مسّ!

والشاعر في دواوينه الشعرية اللاحقة يستكمل تكسير الوعي الزائف. والوعي الزائف هو الوعي الساكن، والقاضي باللا تغيير في مسيرة العقل والوجدان. ولو لم يكن العناني مؤمناً تماماً بضرورة تكسير هذا الوعي الزائف، سعياً لخطوة في اتجاه مختلف، لما طاوعته اللغة التي تحولت بين يديه إلى ما يشبه الصلصال الذاتي، يشكل منها ما يشاء من مجازات واستعارات تبدو في معظمها صادمة للمتلقي الذي لم يألفها من قبل، بل ولم يخطر بباله أن اللغة قادرة على أن تنهض من سباتها الشعري الطويل، وتخلع ثوبها المتهرئ سعياً لبدء حياة جديدة متألقة وصافية ونقية من الأدران والصياغات الفولكلورية. (بذنوب فاخرة/ أترك كل مجاعاتي تلعب/ بين الشبهات/ فيما الحراس هناك على كتفي/ يبكون من الصوم القائظ/ يبكون من القسوة).

وإذا كان ثمة ما يمكن قوله في هذه اللغة، فهو أنها مفاجئة.. غير متوقعة أبداً، أياً كانت اللحظة الشعرية. وعدم التوقع هذا هو جزء مما أعده الشاعر للمواجهة. فالبنية المهلهلة تنطوي على لغة محافظة، تقول ولا تؤشر.. تصرح ولا تومئ.. تعلن ولا تومض.. وهي كذلك لأن الأفكار والقيم المحافظة، تتطلب لغة من الرحم ذاتها. وهو ما يرفضه الشاعر الذي يشتبك مع اللغة في حرب معلنة، فيقوم بتفجير صياغات علاها الصدأ التاريخي والشعري. ولا يتوانى في تركيب أجنّة لغوية (جروتسكية) أو صور فنية مسخية! (حانة عمياء/ والمُتعَبُ/ شكلُ جدارٍ مجروحٍ/ يحمل الهمَّ/ ويحمل لوحة فنان متواضعٍ/ تمطّ ابتسامةَ الدولةِ/ في الضوء المقتول).

لكنه وهو يفعل ذلك كله، فإنما ينطوي على روح تذوب حباً، وتتوق لحياة حقيقية لا مجازية كما هي حال الراهنة. وهو ما يجعل من قصائده واخزة موجعة، وكأنها رماح تصيبنا في أرواحنا التي تفاجأ بهذا التعري الذي يمارسه الشاعر للحياة، حيث تقلّ الشمس، وحيث يسقط الإنسان لا من فرح أو سكْر، بل من ريح مرت على فزاعته فسقط.

وإذا كان العناني يمارس كل هذا الطقس البدائي، في مواجهة الطقس البنيوي الاجتماعي المقدس، فإنه لا يدّعي تفوقاً أو قدسية بديلة، بمقدار ما يعلن رغبته الصريحة في حياة صافية، متحركة لا ساكنة.. حياة يملؤها الحب والبساطة، وتخلو من الاضطهاد والتسلط الاجتماعي والسياسي والثقافي والديني. هو في قصائده أكثر شفافية وصدقاً من الطغاة والمخادعين والسماسرة ومحترفي امتلاك الأقنعة الملائمة.. هو (مال مثل غصنٍ/ أثقلته/ العصافيرُ/ ثم بكى/ هو/ رجل أعزل../ كان مهتماً بالندى).

حرقة الشاعر مبتدأ الكلام ومنتهاه.. وخساراته المتواترة لا تتوقف. وهو البدوي الذي تريد المدينة -بما تمثله من بنية كاسرة- ابتلاعه دون الاعتراف به. ويبحث عن حب فلا ينفتح له باب أو نافذة. وإذا حدث فإن الموت والفقدان يترصدان خطواته واحدة واحدة. ولكنه لا يستسلم، وبخاصة أنه يمتلك سلاح الشعر الذي يبدو هنا أكثر مضاء وفتكاً من سواه. وهكذا تتحول الشعرية إلى قوة لا تعادلها سطوة الأساطير أو هيمنة التاريخ. فحين تموت الحبيبة، نراه قادراً على متابعة شؤونها الصغيرة والكبيرة، وقادراً على حمايتها، والنوم إلى جوارها لكي تطمئن.. إنه المغني (أورفيوس) ذاته، الذي امتلك مقدرة سحرية على الإقناع بالشعر وبالموسيقى، وعلى مواصلة الحياة بهما، حتى ولو كان الخصم شمساً ميتة.. (كل شمسٍ/ لا تطل على قبركِ/ يشربها الظلام./ اطمئني/ أنا عينك الأولى على الأرضِ/ سأتابع نمو أزهاركِ/ التي كنت تسمعينها/ وهي تغني/ زهرةً/ زهرة./ وسأغسل كل ثيابك بالدموع/ وسأرعى ليلَ/ سريرك ومرآتك التي خبّأت جسمك/ بعريه الفاتن ومساماته المعطرة./ اطمئني/ سأرعاك/ وأعيش معك حتى وأنت نائمة هناك).

زياد العناني شاعر يمتلك سحر الشعر الحقيقي وقوته التأثيرية. ولديه كل ما يلزم المبدع الأصيل لكي يواصل هذا التحدي الأسطوري لحياة راكدة.. إنه يمتلك بعداً غير مرئي، ولكنه محسوس بوجعه ووخزه الدائمين.. زياد العناني يأخذ على عاتقه إيقاظنا من سباتنا المائع، وانتشالنا من مستنقع حماقاتنا الموبوء.

الشاعر زياد العناني... خفة الكائن التي لا تحتمل

مجدي ممدوح

هل حقق زياد العناني نبوءته أخيراً، وأصبح لا مرئياً، هل كان هذا الشاعر الرؤيوي يحدس منذ أمد بعيد بالمآل الذي سيؤول إليه. حسناً، لقد صدقت يا زياد الرؤيا، وأصبحت رائياً لا مرئياً، لقد ألقيت على عاتقنا عبئاً هائلاً تنوء بحمله الجبال، نحن بانتظار لا يعرف الملل لكي تملي علينا رؤاك، انتظرناك بصبر عنيد كي تنهض من سباتك العميق، وتقص علينا كل رؤاك التي تنزلت عليك في عالمك البرزخي، ولكنك ممعن في سباتك، وأكاد أجزم أنك مستغرق حد الثمالة في مساكنة البرزخ، كم هو محير عالمك البرزخي الذي تمكث فيه، فلا أنت ترغب بالرجوع إلى عالمنا، ولا أنت تحسم أمرك وترحل إلى العالم الآخر، من الواضح أنك أدمنت مساكنة البرزخ، نحن نبحث عن كل السبل الممكنة والمستحيلة للتواصل معك للتوثيق لعالمك البرزخي المحيّر.

كان زياد قد بث رؤاه في نص رؤيوي محيّر في ديوانه الموسوم «مرضى بطول البال» نشره في العام 1999، يقول:

نصف نائم

على نصف حالم

على نصف مجنون

وقبل هذا... وذاك

أقول البراءة مثل طفل

رأى النساء وهن ينزعن

خسارة الزغب الطويل عن

السيقان ويجلسن على فم

منزوع الأسنان

فخاف على اللحم من اللحم وفر من المرئي

إلى غير المرئي

لست مرئياً...

وأكره رائحة الأرض الممزوجة بالدم

وأكره رائحة الدم الممزوجة بالكرسي

وأكره على إصرار الأرضي على إثبات

فحولته في جر يدي من خان الجينات

كاتب أردني.

إلى مذبحة العالم.. وأكره تمتمة الأم

حليب الأم وضعف الأم وأفضح رغبتها

المسبوقة بالماء وبالرعشات على فعل

الإنجاب.

لست مرئياً

ومع ذلك أشرب دفء نبيذي

من دون بلاد ترهقني.

البر الواسع لا يرهق أحداً.

لست مرئياً

وأطوف مصحات العقال

لأعرف ما نوع جنوني

لا بأس علي.

عال أنا

خال أنا

من كل مثلبة.

والشعر يملك حدوسات لا يمكن إنكارها، وحدوسات الشعر ليست من نوع التنجيم، بل هي نوع من الرؤيا، ولقد أبدع شيخ النقاد أرسطو في البيوطيقا في وصف هذا البعد الرؤيوي للشعر، فالفن في رأي أرسطو ليس تعبيراً عن الواقع، والفن ليس تعبيراً عن ما هو كائن، بل هو تعبير عما سيكون، فكل نص شعري هو عبارة عن ماهية قابلة للتحقق مستقبلاً، فالشاعر حين يخلق عوالمه يعلم يقيناً أنها قابلة للتحقق وممكنة الوجود، وهذا ما ذهب إليه شيخ النقاد أرسطو حين صرح بأن الفن لا يتكلم عن أشياء موجودة في الواقع على نحو مباشر (فهذه ليست وظيفة الفن)، بل يتكلم عن أشياء محتملة الوجود، ولذا فإن الشعر يمتلك حدوسات، والحدوسات هي حالة مشتركة لكل الأجناس الفنية، ولكن حظ الشعر من الحدوسات هو الأعظم، حتى إن الشعر والنبوءة أصبحا توأمين، خاصة في التراث الشرقي، وهناك الكثير من الأعمال الشعرية استطاعت أن تقدم رؤية مسبقة للواقع، ثم جاءت الأحداث لتثبت صدقها أو تطابقها مع الواقع، وهنا تكمن عظمة الشعر تحديداً.

والحقيقة أن النصوص الرؤيوية التي تحدس بالحالة الوجودية التي يمكث فيها زياد، كثيرة ومتنوعة في شعره، ومتناثرة في كل مجاميعه الشعرية، لنأخذ مثلاً هذا المقطع:

ها أنذا

محصور

بين بوقي

ونفخي

هذا المقطع، مع قصره واختزاله، إلا أنه يعبر بدقة عن حالة زياد الوجودية التي يمكث فيها، لقد وصف لنا بدقة إعجازية الحالة البرزخية التي يقبع فيها الآن، والتأويل هنا سلس لا تعسف فيه، ولا يحتاج المؤول إلى ليِّ عنق النص، ولا يحتاج إلى تعذيب النص لكي يعترف بما ليس فيه، هذا هو زياد الآن محصور بين البوق والنفخ، بين الحياة والموت.

بل إن زياد في مقطع آخر يصبح أكثر صراحة في التعبير عن حالته البرزخية حين يقول:

برزخي

تائه

تائه

وهويتي

مثخنة بالنسب

وإذا كانت أمم الأرض قد ابتكرت أساليب للتواصل مع مبدعيها الذين دخلوا عالم البرزخ، فإن العبء يقع علينا بابتكار طريقة للتواصل مع زياد العناني، لكي يفض لنا بأسرار عالمه البرزخي، لقد ابتكر الإنكليز طريقة شيطانية للتواصل مع عبقري انكلترا -ستيفن هوكنج- الذي دخل منذ سنوات طويلة في ثقب أسود بسبب عوقه المتأتي من مرض التصلب المتعدد، لقد تم وصله بكرسي مدولب مزود بحاسوب فائق التطور، يستطيع استخراج كامل مكنونات هذا العقل الجبار، ولقد قدم نتاجاً علمياً فائق الروعة، كان آخره سفره العظيم «التصميم العظيم».

والتواصل مع زياد العناني لن يكون مستحيلاً البتة، وكلنا ثقة أن ما سيقوله زياد من عالمه البرزخي أهم بكثير مما قاله في عالمه الأرضي، لقد تخلص زياد من زنخ الأرض وعتمتها وأصبح نورانياً.

لقد ذهب زياد في نوم طفولي، ولكنه قبل ذهابه، كان قد صنف العالم ورتبه كما يريد، والشاعر هو الذي يمتلك مشروعية كاملة في إعادة تشكيل العالم، فالشعر في جوهره هو محاولة لإعادة تشكيل الوجود، فالوجود قبل القصيدة، ليس هو عين الوجود بعد القصيدة، والوجود قبل زياد ليس هو عين الوجود بعد زياد، والآن بعد أن اطمأن على مفردات الوجود يهرب في نومه الطويل مثل إله إغريقي، خلق العالم وخلق قوانينه ومادته المطواعة ثم تناءى وتناءى وتنزه وتنزه حتى بات المحرك الذي لا يتحرك.

هكذا هو زياد العناني.. إنه يحمل في داخله شاعراً لم يغادره أبداً، شاعراً يتوق إلى إعادة تشكيل الوجود وفق رؤياه، فلا يؤمن بالمسلَّمات أو الحدود أو الحتميات، فكل شيء قابل لإعادة التشكيل. من يقوى على الوجود والاستمرار في العيش في وجود اعتباطي لا قصدية فيه ولا غاية ولا طريق مرسوماً؟ لن يقوى على ذلك إلا شاعر، لأنه سيخلق المصير بنفسه ويخلق الدرب ويخلق المسير. هذا هو زياد العناني، استطاع أن يفهم لغز الشعر كونه خلقاً جديداً للعالم، وتشكيلاً قصدياً. ومن الملاحظ في أعمال زياد الشعرية أنه استطاع أن يحافظ على بكارة الشعر، لقد احتفظ بشعرية الشعر، بداهته وبساطته، ولم يلجأ إلى التكلف والصنعة، مع أنه كان بمقدوره أن يصنع شعراً عالي الجودة والتقنية على صعيد اللغة والصور، لما توفر له من مواهب متعددة من رهافة الحس والقدرة اللغوية الفذة، ووعيه بالقوالب والأشكال الشعرية المختلفة، إلا أنه آثر الاحتفاظ بأصالة الشعر وبكارته، ماشياً بذلك على خطى بودلير، ورامبو، وربما أن المقاطع الشعرية السابقة التي أوردناها تشي بوضوح بهذه النزعة لدى زياد. ومن ذلك أيضاً:

البطولة أن تذهب من غير مقاومة

إلى نومك الطويل

بعد أن تغلق الباب تماماً

في وجه الخرائط والثغور.

بل إن سباته يبدو بديهياً، يقول:

ماذا يفعل رسام

رسم الخليقة دفعة واحدة

سوى النوم بين عبارات المجاملة

هكذا يذهب الرائي في نومه، وفق خطة قدرية لا فرار منها، يقول:

هو

رجل أعزل

كان مهتماً بالندى

والآن

صار مستمعاً فقط

يجمع ما حلم به

من نساء

ونقود

تحت دمعة واحدة

وينام.

إنه الآن يحقق رؤاه، إنه نائم كما أراد، ممعن في سباته البرزخي، ولكن نومه لا يشبه نوم النائمين.

يقول:

حتى وأنا نائم

تأتي الحانة

ويطل النادل حاملاً

كأسي المعبأة بالإضاءة

والندى.

لقد ظل زياد يتوق إلى شيء أسماه الموت الصغير:

أميل إلى موت

سمعت عنه

في نوم أخي البكر

-زياد أبي-

وفي وجه ابنتي

التي

نامت ولم أفرح

باسمها.

أميل إلى موت

صغير.

لقد حقق هذه النقلة النوعية في قفزة واحدة؛ قفزة في العدم، قفزة في اللامعقول، قفزة بلا مسار، ومع أن هذه القفزة تبدو خارج كل منطق، وخارج كل عقلانية، إلا أنها تحدث، حتى إن الفيزياء الحديثة قد شخصت هذا الانتقال وأسمته انتقالاً نفقياً، بلا زمان وبلا مكان، يقول زياد:

فرق بسيط

بين الحياة

وبين غرفة الإنعاش

فرق بسيط

طيب الله ثرائي

لا يمكن التشكيك مطلقاً في أن زياد قد حقق هذه القفزة الهائلة.

ومهما حاولنا أن ننحت مسمى للحالة الوجودية التي يقبع فيها زياد الآن، فإن الحيلة سوف تعجزنا، ولن نجد مسمى سوى «الموت الصغير» يعبر بأمانة عن هذه الحالة البرزخية التي يعيشها زياد، لقد نال مبتغاه: موتاً صغيراً لا ينبغي لغيره.

لقد تساءل ميلان كونديرا ببراءة مصطنعة، أيهما الأصل، الخفة أم الثقل؟ أيهما السلبي؟ وأيهما الإيجابي؟ هذا السؤال حاضر ومتمدد على جل مساحة رواية كونديرا «خفة الكائن التي لا تحتمل»، كما أن جواب هذا السؤال متمدد هو

الآخر على جل مساحة النص الروائي، والجواب متناثر على ألسنة الشخوص، تيريزا، وتوماس، وحتى سامانثا، كما أن الجواب متناثر أيضاً في الدراما الروائية، التي تشكل الحكاية. ومع أن كونديرا لم يقدم هذا الجواب بشكله المباشر والبسيط، فهذا لا ينبغي لعمل فني، إلا أن كونديرا يهتف في كل ركن من فضاء الرواية: الخفة هي الأصل، الخفة هي الإيجاب، وبالمقابل فإنه يؤكد أن الثقل هو العابر وهو السلبي أيضاً.

ولكن زياد العناني يعلن على الملأ، ومنذ البدء، انزياحه إلى الخفة، وإلى كل ما هو شفاف في وجودنا؛ إلى الوجود الماهوي، لان وجودنا الماهوي هو وحده اللامتناهي، هو فرصتنا الوحيدة لكي نتجاوز العيني والمؤقت والعابر والثقيل، إلى ما هو أصيل في وجودنا.

وإذا كان أثقل الأثقال هو العود الأبدي النيتشوي؛ هذا العود المتكرر الذي يجعلنا نرزح مرة تلو المرة تحت ثقل أفعالنا، فإن فرصتنا الوحيدة للتحرر من نير العود الأبدي وعبوديته المطلقة لا يكون إلا بالتحرر من المادة واشتراطاتها المهينة، فالعود الأبدي مرتبط أساساً بمحدودية المادة وتناهيها المخجل، حين تستنفد كافة الاحتمالات لتعود وتكرر نفسها في تكرار أبدي ممل. لقد تسامى زياد العناني على كل ما هو مادي؛ تسامى على كل ما هو ثقيل، وأصبح خفيفاً، خفة لا تحتمل، خفة لا تنبغي لكائن.

أما آن لهذا الرائي أن ينهض؟! انهض أيها الرائي، اقصص علينا رؤاك، أطلق مدونتك البرزخية التي فضت أسرار الوجود، لا تذهب قبل البوح.... ولكن الرائي ممعن في سباته البرزخي، وهو بانتظارنا لكي نفتح معه قناة مبتكرة للتواصل، كما فتحت الأمة الانكليزية قناة مع عبقري انكلترا «ستيفن هوكنج». يا إلهي الرحيم، أي وضع كارثي، يضعنا فيه زياد كل يوم، أي تحد يخرج لنا لسانه كل يوم لكي نحقق هذا التواصل!!

وحدها هي من يعوّل عليها في التواصل مع زياد في برزخه الجنوني، يقول:

يدها
الصغيرة
في يدي
قالت: دمي
يستمع الآن إلى دمك
ويدوخ.
ويقول:
أتخيلها
في غرفة النوم
نائمة
وتحلم بي
بكل تأكيد
هذا ما تفعله الآن.

وزياد يحذرنا من الاعتقاد بأنه غائب أو مغيب، حيث يصرح:

نومي
يتزمل باليقظة
ويؤكد:
أنا والنافذة
مجرد
عين ونصف جثة
تحاول أن ترى
تحاول أن ترى.

رؤية بانورامية في شعرية العناني

د. راشد عيسى



الشاعر زياد العناني

بورتريه :

عرفت زياد العناني قبل ثلاث وعشرين سنة تحديداً، كان يبدو هادئاً في لباسه وفمه ويديه، وكأنما لاشيء في هذا العالم يستحق اهتمامه، ازدادت صلتي به جرحاً بعد جرح، كان قادراً على إخفاء ضجيج صمته كمركان محترف، ويظهر لمن لا يعرفه أنه نمر زاهد من الغابة، وضجر من الصيد فلاذ بشجيرة هرمة يعلك وساوسه ويحصي خسائره التي ربحها من تجارة الأمل.

ازددنا وداً وتواصلاً ، فعرفت باليقين أنه فارس في مواقفه الثقافية، رأيه مدبَّب كالسِّندان، وسهمه لا يحتاج إلى قوس ترعاه، وهو عاشق للجمال مقتنع مثلي بأن أنوثة الكون موجزة في أنوثة المرأة، كأن حاله حال المتنبي حيث قال:

فما أمرُ برسم لا أسائلهُ

ولا بذات خمارٍ لا تُريق دمي

كاتب وأكاديمي أردني.

لكن قلبه العاشق كان مسنناً أيضاً، ومثابراً على الذهول، ومسافراً في الأنين ومشتعلاً بالقلق.

زياد العناني سيف نصله وردة، ونهر طفولي لايهمه من أين ينبع ولا أين يصب، تستحم في ماء وجدانه أسماك وحشية جميلة، وعلى ضفافه تتشمس الغزالات وتقضم حشائش معانيه. يروق لي في زياد زهده الدنيوي ومساهاته للأحلام الخائنة وصده العظيم عن التزلف والمراءاة.

أجمل ما في زياد أنه شخصية مستقلة ساخرة بالجدوى، يصدر فيما يقول ويفعل عن نفس عازفة عن نفسها، ملتزمة بصهيل كبريائها.

إنه المختلف، الفرداني الذي لم يؤطره مكان ولم يسيج نهيمه البري زمان، يركض فوق غيوم الضجر حيناً، ويركب على دراجة نارية فوق سطح القمر حيناً آخر. الإنسان عنده نطفه فاشلة في خزانة الأسف. لم يفاوض أحداً على أحقيته في إرباك الحياة التي عاش زياد يردّها عنه لائذاً بكرامات روحه، وسجايا فؤاده المعذّب، ونباهة عينيه اللتين سرقهما وهو ابن ست سنوات من رأس ذئب منذور للعنفوان، وللألم اللذيذ.

شعر زياد العناني:

إذا تدبرنا السطور السابقة (البورتريه) سنجد أن شخصية زياد مثل شعره تماماً. فأغلب قصائده موجزة مكثفة حرة من قيود الشكلانية الهندسية في معمار الشعر الحديث. فكل قصيدة كالرصاصة الوحيدة في بندقية صياد عاد من الصيد مصطاداً، ورصاصته نادمة على أنها لم تكن صافرة في فم طفل فقير.

ليس في شعر زياد موضوعات إيديولوجية ولا مضامين أخلاقية مبرمجة لأهداف معينة، ولا قصدية منبرية، إنما هو يشهق قصيدته مثل نبع صخري مخنوق وجد أخيراً ثقباً في صخرة فاندلق بحشرجاته ينبوعاً نافراً من نوايا الأرض وبرامج السماء. ولعل زياداً من الشعراء العرب القلائل الذين يكتبون الشعر الخالي من التكلف والذهنية والصناعة العقلانية، فقصيدته مُنقطعة عن روائح قصائد الآخرين، مستقلة بسيماءاتها الجمالية، كأنَ لا أباً لها ولا أُمّا. وهُنا تكمن روعة شاعريته التي تفاجئك بمعان عذرية وصور تبدع فرادتها بنفسها من غير اتكاء على نص آخر.

تؤكد البدايات الشعرية عنده أنه كتب شعراً موزوناً وقصائد من شعر الشطرين، وعندما اندغم بماهية الشعر اندغاماً أعمق آمن أن القيد الشعري ليس ضرورة، وتلك رؤيا فنية عمل بها رواد قصيدة النثر منذ الماغوط وأدونيس قائلين إن الصور الشعرية واللغة النشطة تكفيان النص ليكون قصيدة، ولذلك نوَّع زياد بين شعر التفعيلة على قلته عنده، وشعرية النثر.

ويبدو واضحاً أنه تميز بكتابة قصيدة النثر التي تنطبق عليها شروط الشعرية الجديدة كالجمل القصيرة المصوغة بلغة نبيهة حذرة والتخييل الدسم الذكي، وغزارة الحقول الدلالية في مغزى الموضوع، فكتب زياد القصيدة الشجاعة في دلالتها وفي مبناها الحر، ومن هنا أشاد بشعريته الشاعر العربي السوري العتيق شوقي بغدادي في أثناء مهرجانات جرش في حقبة التسعينات، ونال شعره إعجاب نقاد الشعر ومحبيه عربياً ومحلياً، وقدمتُ في تجربته دراسة نقدية تناولت فيها نزعة الصوفية الوجودية في شعره وذلك في كتابي»الخطاب الصوفي في الشعر المعاصر عام 2005« لأن شعر زياد نموذج جيد للقصيدة التي تشتبك بالأسئلة الكونية ولا سيما ما يخص الحياة والموت والقلق والاغتراب والحرية والجمال. ولعل قصيدته»شمس قليلة« في ديوانه «شموس قليلة» أهم قصيدة تمثّل شعرية زياد وفرادتها الجمالية، فهي سيرة ذاتية وجدانية ترسم ملامح شخصيته المطلية بالحزن الجليل والحسرات ومكابدات الأحلام الجريحة، قصيدة يلعب

الانفعال فيها دور البطولة، وهو انفعال إنساني مشروع يجسد أعمدة القلق، ويُؤثر هجاء الدنيا، ويرسم صورة الذات المشتتة في ذواتها الخفية المتكاثرة عبر الصورة الشعرية الجميلة في ظاهرها واللذيذة المؤلمة في دلالتها.

يقول زياد (مال مثل غصن أثقلته العصافير ثم بكى). فهذا المشهد يقدَم صورة للغصن الأخضر الآمن اللطيف الذي آوت له العصافير آمنة مطمئنة، فكانت تغرد وتلاعب ريشها فيما الغصن يبكي من وحدته وأنه ما خلق إلا لغيره، أمَا الشاعر فليس هناك من ينتبه إلى أشجانه وأرقه ومساهداته الجارحة، إنه يعطي لاغير. وعلى الرغم من أن القصيدة وربما جميع شعر زياد تُقدَم الإنسان في القصيدة بضمير الغيبة إلا أنه هذا الغائب هو زياد نفسه في مرآته الثانية والثالثة والعاشرة.

إن مشهد انكسار البطل موفور في قصائد زياد، فعلى غرار (مال مثل الغصن أثقلته العصافير ثم بكى) نجد قوله: (لم يسقط من فرح، لم يسقط من سكر، هي ريح مرت على فزاعته القديمة فسقط من غير أن تكون له مهابة الصقر أو القطة)، أو (كان على اسماعيل أن يرعوي أو يتئد تحت الضرب لكنه تدفق مع الدم وأنكر ظلَها)، أو (فجأة ترك المحققين حيارى وانطلق من شباك العمارة ثم حط على الأرض جثة هامدة).

في شعر زياد العناني ظواهر جمالية قلَما وقفت على مثلها في قصائد نثر، فهو شعر واضح ومشفر في آن معاً، يلعب بأخلاق اللغة ويطوعها كيفما شاء إلى انزياح تعبيري دلالي ملحوظ كقوله (ياه.. سقط.. مغشياً على الدولةِ ومضى) فيبدو الشاعر هنا مثل طفل متلعثم لا يجيد الكلام، غير أنه كلام يبدو عفوياً في ظاهره وحين نذهب بعيداً في أدغال المعنى، تتيقظ حواسنا على المعنى المراوغ الذي يخاتل تأويلنا.

والغريب الجميل أن العناني دائم الرثاء لحال الإنسان المتنور الغريب عن نفسه وعن وطنه وعن العالم كله. ففي شعره حضور كثيف للأب في صورة عتاب أسيف دائم، وحضور حزين للأم العظيمة، ففي مثل هذا الشعر (الكاميرا) الخفية نجد الذات منشغلة بأحزان أسرتها ومجتمعها تصورها فقط وتقدَم الصورة في شكل احتجاج رمزي جارح مثير، هو هكذا زياد في شعريته الثائرة على كل أنماط القبح وأشكال الاستلاب، شاعر جوال بقلبه المكسور على أرصفة الغربة الروحانية الشاسعة.

وثمة مزية رشيقة في شعر زياد وهي قدرته على أنسنة الجمادات وحثَها على المشاركة في المشهد الإنساني إما اندغاماً وجدانياً وإما احتجاجاً يقول: (بكى السرير وقال: يتحدث الشعراء كثيراً عن أشعة الشمس الدافئة. هكذا بالضبط يتم نسياني). ولعل قصيدة «شجرة أكبر من وطن» خير تجسيد لظاهرة أنسنة الجمادات، حيث تصبح الشجرة رمزاً خالداً للحرية.

وخصص زياد ديوانه (في الماء دائماً وأرسم الصور) لتكون (الأنا) بطلاً واضحاً لرؤى القصائد، لكن الشاعر مشغول بإحراج أناه أمام عذابات الواقع ومفارقته، ومشغول أكثر بالتصوير الكنائي والاستعاري لأنفاس القلب. الصورة في شعر زياد استثنائية في تشكيلها فهي على الأغلب حركية ولونية وصوتية ونفسية في وقت واحد كقوله: (يدها الصغيرة في يدي قالت: دمي يستمع الآن إلى دمك ويدوخ) أو (فوق السرير تحوم فراشة الرغبة، أنا الإضاءة وأنت الاحتراق) ولعل المقطع الآتي يصور فنياً شعرية زياد، ويصور حالة الأسف الحزين الملول الذي يعرّي قبح الواقع أمام جمال الحلم في مضامين شعره (بعيني شاعر خثرته الدموع يقلب الليل كأن أنثى ثم ينام على جنبه الأيمن، وفي الصبح حين يمد يده لكي يلمس جسمها لا يجد سوى قصيدة هي كل ما تبقى منها ومن ليالي المحرَمة).



شعريّة الألم في ديوان «مرضى بطول البال»

د. عماد عبدالوهاب الضمور

يعكس ديوان الشاعر الأردني زياد العناني «مرضى بطول البال» إحساساً واضحاً بالألم، والمعاناة؛ فالشاعر يئن، ويتفجع، ويبكي، ممّا أحاله إلى جسد بلا روح، لذلك فإن ما يختزنه النص من طاقات داخلية، تشكّل بنيته العميقة، هي القادرة على توجيه المتلقي، وتفعيل قدرته على اكتناه أسرار النص، وإنّ فهم رؤيا النص الشعرية، وحالة الشاعر الوجدانية التي انطلق منها عند إبداع النص كفيل بمعرفة كيفية تشكّل النص، ورصد إيقاعه النفسي، وينفي اعتباطية البناء الفني، ممّا يجعل من مقصدية المتكلم، والسياق، العلة في توجيه الخطاب، وفي جعله يصطبغ بلون معين»(1).

لقد جعل زياد العناني من معاناته وسيلة لتجسيد التجربة الشعرية، وبيان انكسار الزمن، وكأنّه يتحصن بالشعر من

كاتب وأكاديمي أردني

انكسارات الواقع، فكانت انفعالاته وليدة تجربة نفسية، تنوعت معها الصور والمفردات، والإيقاعات. فتجده ينحاز للذات في خطابه لأبيه مبرزاً صوتاً سردياً ذا طبيعة حزينة، حيث يقول(2):

يا أبي

أكثر من خوف قد مرَّ على قلبي

من نابِ الوحش إلى الجوعِ

إلى كرسي الأمر

ومع ذلك

لم أفهم بعد لم كانت قسوتك المرة

حاضرةً

حاضرةً

وتبيضُ في الفصولْ

فنداء الأب يحمل ألماً مكثفاً عاشه الشاعر، ممّا يعكس إدانة للواقع الذي يحياه، فالخوف، والجوع، والقمع يستدعي الألم، ويعمّق من فاعليته في حياة الشاعر، وما التعبير الشعري (وتبيضُ في كلّ الفصولْ) إلا انعكاس واضح لديمومة هذه المعاناة، وبلوغها درجة التكاثر، والانتشار.

لعلّ فهم الصورة في إطار السياق الذي أنتجت فيه أمرٌ مهم لبيان مدى الألم الذي يحياها زياد العناني، ودرجة سيطرته عليه؛ إذ إنّ شعريّة الألم واضحة في التشكيل البنائي لقصائد الشاعلر، حيث تتوالى الصور في نسق حزين، يعكس حالة الخواء، والضياع التي يحياها الشاعر، بعدما أضحت حياته لحناً حزيناً، ينشد الحياة في قبور الموتى بعدما افتقدها في الواقع، حيث يقول(3):

كغناء حزين

أصبح عمرنا

ومع ذلك

سأجمع معجزتي

وسأصرخ في هلع الكائن

أن خذ أعمالك الرثة من بين أقدامي

السيئات ليست قصتي

والأرض كذلك

ليست مذنبة.

وأقول للموتى: قوموا

لا تربة بعد الآن.

فالشاعر يعيش تجربة اغترابية، إذ «تنعدم الرغبة في تحقيق الوحدة مع المجتمع»(4). لذلك جاءت مناجاة الشاعر لربه وسيلة لإعادة التوازن مع ذاته، ثم مع الآخرين؛ لينقذ نفسه من حالة الضياع، ويحررها من أحزانها، حيث يقول مبدياً رغبته في اكتناه أسرار الوجود(5):

شمسٌ حامضةٌ وصباحْ.

ما بال الكون بلا راو

ما بال الكون بلا مفتاحْ.

يا الله

غرفةٌ روحي

خانقةٌ ليس لها شباكْ.

ياالله

هب لي لغةً تشرحني

وتفسرُ ما تاه

هناكْ.

فالاغتراب عن الوجود ناجم عن اغتراب الذات، وانفصال الشاعر «عن ذاته الإنسانية الحقة، أو عن طبيعته الجوهرية، وبهذا المعنى يحمل ذلك التعبير فكرة الفقد الكلي للإنسانية»(6).

لذلك تبدو صور الشاعر الفنية ذات علاقة وثيقة بحالة الألم، والاغتراب التي يحياها، بل أنَّها مفسرة لها، وكاشفة عن جوانبها، بعدما أضحت جزءاً من رؤية عامة تسيطر على الشاعر، فنجده يجسّد الجوع في حالة تكشف فاعليته المأسوية، وقدرته على الفتك بالآمال، حيث يقول(7):

مذ صارَ الجوعُ

غلاماً

والحنطةُ

تتكلمُ

في بطنِ الحيّ

وتشتمُ عائلةَ الانسانْ

فالمعنى يتشكّل وفق شعور انفعالي، يرسّخ المعاناة، ويعمّق الفجوة مع الوجود، ممّا انعكس على بناء النص، إذ يرى عبدالقادر القط أن الصورة» هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ بعد أن ينظمها الشاعر في سياق بياني؛ ليعبّر عن جانب من التجربة الشعريّة في النص مستخدماً طاقات اللغة في الدلالة، والتركيب، والإيقاع، والحقيقة، والمجاز، والترادف، والتضاد، والمقابلة، والتجانس، وغيرها من وسائل التعبير الفني»(8).

لقد أسهم الشعور الحاد بالموت في إنتاج صور شعريّة ذات صلة مباشرة بآلام الشاعر، ومعاناته، فهي صور ذات طبيعة خاصة، أبدعها الشاعر في نسق شعري معبّر، كما في قوله(9):

ثمة

عينٌ

تبكي في عيني.

لم أخسرْ شيئاً

لم أطردْ من فردوسِ الرغبةِ

ولم أسأل:

عن كلذ جدواكِ

التي

يقضمها

الموتُ بلا سببِ.

....

....

ومع ذلك

ثمة عينٌ تبكي

في عيني!!

وما بكاء العين في عين الشاعر إلا تعظيم لحالة الفقد، وانتشاء النفس بفغل البكاء، إذ يعكس النص قسوة الموت، وتحطيمه لرغبات الحياة، فضلاً عن إبداع صورة ذات طبيعة مبتكرة، إذ تشكّل تجربة الموت» أشد وجوه الزمنية غوراً في الذات الإنسانية، وفي علاقة الإنسان بالكون والطبيعة»(10).

لذلك جاء تسليم الشاعر بحتمية الموت منسجماً مع رؤية دينية واضحة، واستجابة فطريّة لرؤية الوجود، حيث يقول(11):ما من

أحدٍ

يوقفُ حادثةَ الموتِ

وما من قصيدة

أيضاً.

ماذا ستفعلُ بقلتك القديمة...

ماذا ستفعلُ يا دعاء الأم؟!

يتّصل بتجربة الموت في شعر زياد العناني الحديث عن القبر، وهو جزء من فكرة وجوديّة، تعكس معاناة وألماً، ينزع فيها الشاعر إلى الغرائبية، رغبة في تصوير عوالم جديدة، ممّا يمثّل اتجاهاً جمالياً يُسهم في نضج النص الشعري من ناحيتي الشكل، والمضمون، إذ تعكس هذه الرؤية صور الشاعر، وأخيلته، حيث يقول(12):

على

يقينٍ كان أبي

من فكرةِ الروحِ التي تغادر

دكةَ الجسد

لتعود

مرةً أخرى

بزهوها العلوي

نحو نفايةِ القبرِ المؤثثِ

بالكفن.

على يقين كان أبي

حين ذهب

وخلفنا ندخنُ ثم نبكي

عند باب المشرحةِ..

إنّ حديث الشاعر عن فقدان أبيه حمل مناسبة للتعبير عن أفكاره النازفة، ومعاناته الوجوديّة بعدما عمّق هذا الفقد من ضياعه، وجعل مفرداته نابضة بالحزن، والتمرد على الواقع في قالب فني، يمزج الفكر بالفلسفة، ويوظف أدواته الفنية لبيان رؤيته الفكرية. فنجد بكاء الشاعر على أبيه، حيث يقول(13):

سأبكي

قلت سأبكي

على أبي

وعلى حروف أسمه التي

رأيتها تسيرُ خارجةً من دفترِ

العائلةْ.

سأبكي

وأضيفُ إلى روحي

خسارة أُخرى وازعج

السماوات المعلقة بخيط مبخرة

تدوّرها أمي.. على رأسي الذي

يطبخ به السحرة أعشابهم كي

يغلقوا سرَّ الخليقةِ ويروني كاملاً.

وتبلغ آلام الشاعر حدّاً جعله يرثي نفسه، وهو رثاء يستمد خصوصيته من نظمه في حالة الحضور الجسدي لا الغياب، فضلاً عن كونه شعراً ذاتيّاً، يعبر فيه الشاعر عن حالة الانكسار، والتحطّم التي وصل إليها، بعدما تلاشت الحدود بين الحياة، والموت، حيث يقول(14):

فرقٌ بسيطٌ

بين الحياةِ

وبين غرفةِ الانعاشْ.

فرقٌ بسيطٌ.

طيب الله ترابي

إذ يحمل قول الشاعر: (طيب الله ترابي) رثاء حزيناً للذات، ونهاية مأسوية لواقع حزين، ممّا يقود إلى تعاطف المتلقي مع تجربة الشاعر، وانقياده إلى محاولة الكشف عن معاناة الشاعر، وإيجاد الأسباب الكامنة وراء اختيار فعل الموت بديلاً عن الحياة.

إنّ نظرة الشاعر إلى الحياة سوداوية، ممّا يعكس الآلام، ويسمح للأحزان بالانبعاث، لذلك تأتي أهمية الشعر في أنّه« يجسّد رؤية الفنان الشاملة للعلاقة بينه وبين العالم من خلال جزئيات صغيرة ممتلئة بالفكر والحياة معاً»(15). فنجده يقول(16):

جهة ما/ تؤيد سطوة المؤلم

من دون أن تدري عن الحياة التي

نزورها من بعيد.. من بعيد مثل

مقبرة قديمة وتزورنا مثل مناحة

مسموعة في الرأس على شكل جوقات

لا تنتهي.

ويرسم الشاعر مشهداً سينمائياً رائعاً، يصور حزن الأم عليه بعد موته، وكأنّه يستشعر قرب إنتهاء أجله مبكراً، ممّا يعمّق من إحساسه بالألم، ويرصد صورة حزينة لواقع مرير، حيث يقول(17):

ماذا يحدثُ في السقفِ إذن؟!!

في الصورةِ

تبدو أُمي جالسةً

في ليل مناحتها

مرة تبكي

ومرة تمزقُ ثوبها الأسودْ.

لكلّ مرثية شخوصها.

وأنا أظهرُ في آخر المراثي...

كضحيةِ أحلام سيئةٍ

مذ بدأت روحي

تتبعُ خيطَ الرعاةِ الذاهبين

وراء المخيلةْ

وتشمُ أجنحةَ الطيورْ.

إنّ فاعلية الذات المدمرة واضحة في نصوص الشاعر، فهي ذات منتجة للألم، باعثة على الحزن، لا تقيم وزناً للواقع، ممّا عكس حالة الهشة والحيرة معاً من استمرار المعاناة، بعدما وصل إلى حالة ضياع كاملة، حيث يقول(18):

فلماذا

هذا الإصرار على هلعي الطويل

حين يصاحبه الألم؟!

هذا الألم

سفر الفواجع في الدماغ

سفر الفواجع في الدماغ.

لقد عكس زياد العناني في ديوانه» مرضى بطول البال» ما أفرزته الحياة من مرارة، وألم، وما أنتجه شعره من تجسيد لهذا الواقع، وبعثه في صور شعريّة، وألفاظ تنهض بحجم الألم، ومعاندة الحياة لأحلام نازفة.

الهوامش:

1 - محمد مفتاح: تحليل الخطاب الشعري(استراتيجية التناص)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، 1985، ص59.

2 - زياد العناني: مرضى بطول البال، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2002، ص 13.

3- المصدر نفسه، ص 18.

4 - ريشارد شاخت: الاغتراب، ترجمة كامل يوسف حسين، ط2، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1995، ص137.

5 - زياد العناني: مرضى بطول البال، ص26.

6 - ريشارد شاخت: الاغتراب، ص116.

7 . زياد العناني: مرضى بطول البال، ص 23.

8 - عبدالقادر القط: الإتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، بيروت، 1981، ص431 9 .زياد العناني: مرض بطول البال، ص 25.

10 . كمال أبو ديب: في الشعريّة، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1987، ص111.

11 - زياد العناني: مرضى بطول البال، ص 55.

12 - المصدر نفسه، ص 27.

13 - المصدر نفسه، 83.

14- المصدر نفسه، 29.

15 -غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟، ط2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978، ص124.

16- زياد العناني: مرضى بطول البال، ص 82.

17- المصدر نفسه، ص98.

18- المصدر نفسه، ص 103.

غربة زياد العناني

د. حسين جمعة

بين يديّ ثلاثة دواوين للشاعر زياد العناني، وهي: «خزانة الأسف»، و«في الماء دائماً وأرسم الصور»، و«شمس قليلة»... تأتلف جميع قصائدها في المحمولات والأغراض، وتحدّق في وجه الراهن المرعب، لتعلن إرباكها وحيرتها وعدم قدرتها على إدراك كنه صيرورته ووقع ارتداداته على روح الإنسان المعاصر، الذي يعجز عن تفسير هذه الشدّة وقسوة أوارها وفتكها؛ فيذهب إلى الإطلاق عوضاً عن الغوص في أعماق الواقع الملموس، ليقع أسير التوجهات الحداثوية المتكاثرة في تأويله لشرور هذا الواقع واستبداده، وكبته لأنفاس الناس وقمع أحلامهم وآمالهم، وغلق الآفاق أمام مصائرهم ومستقبلهم؛ مما يستثير الرعب في النفوس ويفضي إلى خور الهمم، والركون إلى الوحدة والعزلة المميتة، حيث نعثر على أنساغ اليأس والقنوط في مبدعات نفر من الفنانين والأدباء في شتى حقول الأدب والفن، التي تتجلى في البناء الشعري واللحن والموسيقى، وكذلك في الاختيار الواعي لخط الإحباط والشرود من الواقع الصادم، يقول زياد في هذا الأمر:

هل ثمة بابٌ

كي أخرج عنّي

أو منّي؟!

وهو يكرر وجهة نظر أشد دعاة الوجودية المتطرفين الذين ساروا على درب شوبنهور ونيتشه، من مارتن هايدغر وكارل ياسبرس إلى ألبير كامو. وهذا الشعر يتساوق مع مقولة شارل غليكسبيرغ: "يعيش الإنسان في عالم غريب ومعادٍ له، فيضطر إلى التقهقر والتحصّن في صومعته الشخصية، إلى أن يقتنع بأنه لا يعرف ذاته". الإنسان ملقىً في هذا الكون ومغيّب، ويسير نحو الموت المؤكد بدون حول ولا صول ولا قوة:

الاسم: زياد

العمر: مع الموت

لم تقتلْ حيواتي في الحرب

◄ كاتب أردني.

بل قتلت

ذاتَ فراشٍ

ذاتَ فراشْ

تأمّل كيف يبرع زياد العناني بلغة رمزية أدبية رفيعة، وفي صورة فنية محددة وحيّة في تأطير ماهية الفلسفة الوجودية، وتلخيص أحد أهم أعمدتها الرئيسة، وهو (الحياة في حضرة الموت) المستنسخ من حديقة هايدغر، حيث يعيش الإنسان في عتمة قاتلة لا يرى في وجوده سوى العذاب الأخلاقي الأزلي المفضي إلى القبر، وهذا ما يصر عليه زياد، الذي يؤكد ذلك بقوله: (لا واضح إلا القبر)، حيث إن نهاية حياة الفرد ما هي إلا العنصر الحيوي للوجود الحقيقي، والموت يتوج حياة الفرد، ويشْرَع لهذه الحياة الباب لتكاملها وكليتها، ويمنحها إمكانية إشغال موقف منوط بهذا التكامل وهذه الكلية.

يعيش زياد حالة إحباط جراء تبعية الأنظمة القائمة للنظام الرأسمالي العالمي، الذي يعيش بدوره في إطار تناقضات جذرية حادة؛ مما يثير فزعه وقلقه نتيجة إحساسه العارم بعدم جدوى انشغالاته التي لا تضمن له عيشاً كريماً، بينما يستشعر حالة الانفصام بين طموحاته وبين حقيقة العالم العيني، الذي يهزه ويسلبه إرادة التغيير. وهذا الانفصام لا يخلو من المأساة التي تتحول في حالات كثيرة إلى عدمية مكشوفة، تقطع صلتها بماضيها الثقافي، وتعجز عن بلوغ أهدافها وترسيخ وجودها الاجتماعي المخصوص، وتلجأ إلى رفض الوجود الاجتماعي عامة، حيث تقع أسيرة الأسى والحزن واليأس. حالة المثقف العربي في عالمنا العربي –وأعني المثقف من الفئات الاجتماعية الفقيرة خاصة– يرثى لها، فهو إما أن يتحول إلى أداة في يد السلطة كي يكسب قوته وقوت أسرته، أو أن يحفظ ماء وجهه فيصبح أجيراً عند أرباب المال والجاه، أو يعاند فيقع فريسة الجوع والموت البطيء. وعندما يعي وضعه جيداً ينزلق إلى مهاوي العزلة والقنوط المميت. وكلما ارتفعت حدة التطور الرأسمالي تتضاعف مأساة المثقف، ويفقد أمله في النجاة من براثن هذا التمدد وهذه الهيمنة. يرى لينين أن: «فئة المثقفين تشغل وضعاً فريداً بين الفئات الأخرى، فهي تميل أحياناً إلى البرجوازية طبقاً لارتباطاتها ورؤاها وما شاكل ذلك، وأحياناً أخرى تميل إلى فئة العمال المأجورين، وبقدر ما تنال الرأسمالية أكثر فأكثر من الوضع المستقل للمثقف، فإنها تحوله إلى أجير تابع، وتقوّض مستوى حياته»:

لم يسقط من فرحٍ، لم يسقط من سكْر.

هي ريح مرت على فزّاعته القديمة،

فسقط

من غير أن تكون له مهابة الصقرِ،

أو القطة

كنا في حناجرنا

كنا في قلوب الطير،

ياه

كل ذاك الذي كان يؤلمنا

مجرد ثوبٍ من قماش يوجّهُ مهنةَ القتلِ

بلا أسفٍ ولا دموع.

ياه

سقطَ...

سقطَ مغشياً على الدولة،

ومضى،

يملأ الحديقة بالدموع

والضجر.

شاعر بهمة زياد العناني وتألقه الإبداعي ومواكبته للحراك الاجتماعي، وشدة اعتزازه بفنه وشعره، وثقته بقدرته على إبداع الأشياء والأحلام، لكنه لا يحس أنّ في استطاعته صنع التاريخ، ولا صنع نفسه كذات تاريخية... تتكسر إرادته وينهزم أمام التحدي، ويتحول وعيه إلى مستوى الوعي العادي المفضي إلى مزاج التشاؤم الاجتماعي، والشعور بالفزع وعدم المقدرة في مواجهة المجتمع، ويرتعد أمام المصير وأمام التاريخ. وهذا ما يدفعه إلى الاغتراب عن مجتمعه وعن ذاته كذلك، وهذا اللحن الحزين يتوالى ناصعاً في قصائد دواوينه الشعرية:

دائماً

وأنا أراهم

من خلف النوافذ المضاءة

أشعر بالحزن وبالوحدة

العائلة: قصة البدء

تصدقت بها

وجلست وحيداً

مثل العجوز

مثل العجوز

هذا الإحساس المأساوي طرحه الشاعر في بداية ديوانه «في الماء دائماً وأرسم الصور»، ووضعه على صفحة الغلاف الأخير كشعار يجسد حزنه ووحدته، مع أن عنوان الديوان يوحي بشيء من العناد والتمرد على حالته ووضعه المتردي، ويومئ أيضاً إلى أحد مبادئ المذهب الوجودي، وهو أن الحزن شرط للراحة... إنه يرسم الصور رغم شعوره بالاختناق. والعناني هنا يستخدم المجاز كأساس جمالي لشاعريته، ويقوم بالتكثيف الذهني لشعره على حساب إضعاف الجانب الانفعالي. شعر زياد العناني ينغل بالمجازات وانتحاءات الكلام التي تومئ إلى تشظي الإنسان وتشطيره، وتفضي إلى وحدته القاتلة:

ألم أجعل لكم

دفء الفراش ملاذا

وينتقي الناس كلامك

مثل قمح مؤجل

جاء من حقل المجاز

لوحة تشكيلية ريّانة ذات زخم شعري سام، مشوب بوافر من اليأس، وإدراك صعوبة الخروج من مأزّق الواقع، إلى جانب ذلك يفتتح ديوانه «خزانة الأسف» بالاقتباس من جاك بريفير المقولة التالية:

إنني أتحدث دائماً إلى الموت

إنه لسرٍ غريب أن تشاهد ميتاً

وأغرب من ذلك أن تنظر إلى حي

وهذا أقرب ما يكون إلى قول الشاعر العناني:

لسنا هنا

لسنا هنا

وكذلك:

في الشرق هنا

حتى البحار تموت

حيث تتنزّل الخسارات على الكائن وتطفئ جذوة الحياة في روحه وجسده، ولا يعود يقوى على عدّ الجراح والندوب وحرائق الصداع والأوجاع التي تنتاب وجدانه وعقله:

حين أعد خسائري

أرى الجروح

تعدّ نفسها بصمتٍ

هذه الخسارات تدعو الشاعر إلى فتح خزانة الأسف، لتتطاير شظايا القلق وتضطهد الكائن في الحالة البينيّة التي يعيشها من الولادة نحو الموت. وخزانة الأسف هي خزانة الحزن والغم الذي يغمر روح المرء المحكوم – حسب كامو– مبدئياً بالعيش في كَبَدٍ أخلاقي دائم. وعليه أن يقاسي ويموت في سبيل الوجود الحقيقي المنوط بنهاية حياة الفرد؛الوجود الذي يمنحنا الحرية الإنسانية الكاملة، ويحررنا من الحياة المشكوك بها وغير المرغوبة، حيث يجد الإنسان راحته النهائية في الموت.

يترجم العناني الحالة البينية التي يقيم فيها شعراً قلقاً، يشيده بعنفوان وروح رجولية لافتة، لكن بضرب من الأسى والإحباط:

إن كان ثمة معركةٌ

فهي حياتي التي بدأتْ

وانتهت

على جبهة السرير الدافئةْ

وأيضاً:

بمحبة كبرى سويتُ مقبرةً

ورحت أغرسُ

نزوةَ الجثثْ

وهو يمضي أيامه تحت سقف وشباك وحيد، يقبع في سكينته القاتلة مغموماً ينتظر نهايته الأبدية:

الغرفةُ

لم تنجبْ

غير غلام من ضوءٍ

سمتهُ: الشباكْ

والسقف يعبّر عن وجوده المهجور وعبثيّة الأشياء المحيطة به، وفكرة الموت:

في السقفِ

عينٌ

في السقفِ

أنفٌ

أيها السقف أعطني

الآن دليلاً

على أنك لا تقلد فكرة الموت

المبرمجْ

كل يوم.. ثم تغفو

كسماء صغيرةْ

كسماء صغيرةْ

ضيق الشاعر بالمكان ونفوره من واقعه وصميم وجوده لم تأت فجأة وبدون مقدمات واضحة وأفكار ناضجة وتنظير مسبق وتاريخ ممتد، فلقد تعزز انفصام الناس وتشتت أذهانهم بعد الهزة القوية التي حدثت في أوروبا الغربية في منتصف القرن التاسع عشر، وأصابت بلهيبها جوهر الحياة الاجتماعية والنفسية وأشكال الثقافة الإنسانية بكليتها، التي كانت شديدة التعقيد ومتنوعة البنى والدرجات والطبقات. هذه الهوة جاءت نتاج عصر النهضة وما بعد التنوير في مجال الوجود الإنساني، وزادت حدة قسوتها في العصر البرجوازي؛ مما ضاعف من التشظيات في سيكولوجية الناس وكينونة وجودهم، وهذا ما تحدث به أبرز المفكرين من باسكال إلى كيركيغور. ولما هلّت الرومانسية أحضرت معها مفهوم "الازدواجية"، ورسخت مؤشرات التحليل النفسي والفني في الأدب والنقد، وذهب الفنان بعيداً في حيرته واغترابه وعدم تكيفه، واستدار عن الاهتمام بمصالح المجتمع والتفت إلى وضعه الفردي المأساوي، واقتصرت جهود رجال العلم على حقولهم الخاصة بعد أن كانوا أوسع اطلاعاً وأغنى موسوعية، وينهلون المعرفة من مختلف المصادر والمجالات. ومع نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين تفشت المذاهب التجريدية والشكلانية في الثقافة البرجوازية الغربية، ومن ثمَّ عمّت أرجاء الكون بأسره، مخلّفةً آثاراً وخيمة في نفوس المثقفين ودروب تفكيرهم، فأصيب معظمهم بعدوى القلق الكوني والاغتراب الوجودي، ولم يسلم من هذا الميل سوى نفر محدود منهم، قرع لهم إرنست هيمنغواي الأجراس في فاتحة روايته الرائعة (لمن تقرع الأجراس).

وهذا يعني أن زياد العناني لم يكن فريداً في توجهه إلى قفص العزلة والانغلاق على الذات، وحضرت هذه النزعة بكل وضوح في المفردات المعبرة عن الوحدة والاغتراب التي تتكرر في معظم أقواله وتعابيره، فكل ما حوله يضج بالموت واللا أمل والكدر والضجر، ولا يخفف من وطء كآباته وقلقه الوجودي سوى السكْر والخمر:

زدني خمراً

أرجوك.. عروقي

ما زالت تشكو

في الربع الخالي

و في مكان آخر يضيف:

هنا يرقد جسمي

الذي أسرف في السرير

وفي الكحولِ

وراقص كل السيئاتِ

وداخ خلف عيوبها

هذا ضرب من الرفض لواقعه الذي لا يحتمل، والذي لا يخفف من وقع عذاباته سوى الموت. وعليه، فإن هذا الرفض وهذا التمرد يتحول إلى نقيضه؛ إذ تتم مطابقة الحرية في الموت بالعزلة والاغتراب، وفك الارتباط مع الآخر والعيش في رعب ووحدة قاتلة. وتتجلى هذه الوحدة في تكرار مفردات دالة: الموت.. المآتم... التوابيت.. المقابر.. الجنازات وتفاصيل أخرى لغابة القبور ودغل القلق، الذي ينجم عن أرضية المخدع المظلم الذي يكابده الشاعر كإنسان يحيا في ظل تفاوت طبقي مروّع، يقتل طموحاته وأحلامه، ويدمّر حياته الطبيعية ووجوده الإنساني الحقيقي.

يكتب الصمت..
ويراقب الانتظار في عيني غيمة بيضاء

غازي الذيبة

«أكتب لأمشي مثل طفل نائم في الضوء

وحين يستيقظ الغمام مع النهار

أكتب اسماً اخضر

ولوزة في حفيف المساء ترقص مع الذئاب».

عندما تدفقت الكلمات في غيثها الأول، قصيدة صغيرة بين يدي الولد، كان يصغي للتراويد والحداء في حقول الغيم. كان ولداً مجدولاً بالركض في جبال ناعور، يدل الطيور على عيون الماء، ثم لمَّا اشتد عوده، صار دليل عيون الماء إلى الريح، ينتظر شبّابته هناك، ويسحب عليها عتاباه ببالغ الألفة والجنون.

تماماً، كما لو أن العتمة تريد ضوءاً، كان يضع شجارنا الصغير في آخر مرة تحت إبطيه، ويفكر: هل أيقظت الحجل؟ وكان يرقص متهادياً في مشيه على الطريق.

قال إنها تكتب قصيدة، ضحكت، ابتسم، وطلب لي فنجان قهوة.

الحياة مرَّة، سنشرب قهوتنا بدل اللعنة، ونمشي في شوارع عمان. كان محايداً تماماً وهو يحدق في الأشياء. لم تكن تلك عادته، لم يتشاجر معي كثيراً، وحتى قليلاً، هي مرة واحدة، أغواه أحد الشياطين الذين يكرهون الشعراء بتمزيق قصيدة لشاعر شاب، سألته إن كانت من صفات الشاعر تمزيق قصائد الآخرين، فبكى.

كان يبكي حين تمر فراشة من أمام عينيه بجناح مكسور.

كان يبكي حين يرى طائراً صامتاً.

كان يبكي حين يسمع جملة دافئة.

كان يبكي حين يلمس صوتاً حميماً في الهاتف.

كان يبكي حين يتذكر صديقاً مسافراً.

كان يبكي حين يتحدث عن مشروع جملة مرشوقة بالخيال.

كان يبكي حين تهرب الظلال من الحديقة في القيظ.

كاتب أردني.

ولكن «كان»؛ أبكته كثيراً، ولكم شتم مستهل كل رواية تبدأ بها، كما لو أنها رصاصة يمكنها تفجير الرأس عند القراءة.

لم يكن زياد العناني في ذلك المساء الخريفي يحمل معه سوى أوراقه المعتادة؛ بضعة كتب، وجزء من صحيفة محلية، تضم قصيدة له، وأوراق مطوية كَتب عليها نسخاً من قصائد لم تكتمل، وأخرى مبتهجة بمكوثها على الورق دون تشطيبات بعد.

كنت أتملى وجهه الصاخب. تلك كانت المرة الأولى التي أراه فيها. فيض صاعد من وديان الجن إلى أعالي الرؤى. قبل ذاك كنت أقرأه على صفحات الرأي، ويقرؤني بهدأة صياد ماكر، في مجلات وصحف مريضة بمحررين يتقنون اصطياد المكافآت، ينبش قصائدي بحرية جامحة، ويصرخ في الكلمات الضالة: تعالي هنا، لا تتزحزي عن السطر.

تحدثنا قليلاً، ثم صعدنا إلى المنصة لنقرأ قصائدنا.

أيقظتني آنذاك رائحة البدوي القادم من صحراء الربع الخالي. بحثت عنه في أضلاعي، كان ينبض كنبي مطارد، تلحقه الخيول لتنال مكافأة مجزية. قلت له ومقدم الأمسية يرمقنا بحذر: «هذه أول مرة أقرأ في رابطة الكتاب شعراً». قهقه البدوي، ودق على الأرض بقدمه: «وأنا».

رافقنا في الأمسية قصي اللبدي، كان يتوسطنا، بهدوء معلم مدرب على الخشوع في محراب التأمل، ويصر على عدم الركض مع الريح، رافضاً تصويب أخطاء الحاضرين عند قراءة الهواء الطلق.

لم نكن ثلاثتنا نلهث وراء الأماكن الباردة، ولا المنصات المسلوخة عن الشوارع، كنا فقط نكتب ونقرأ حتى نكلّ، ثم نعود بعد استراحة قصيرة في مقهى ما، إلى ما كنّاه.

زمن بعيد، منثور بالملح، كان يمنحنا البقاء في حديقة الصداقة، برغم أن لقاءاتنا كانت قليلة، معدودة على الأصابع ربما، لكن لحظة لقائي الأول به، كانت أسرع من خيط ضوء، يقبض على جديلة المساء، فجلسنا على أريكة الرفقة، أكثر من ربع قرن.

ركضت، كنت أزهد بالكلام عن الشعراء، وأتذكر ميشال سليمان أول أصدقائي النثريين، وجدته على قارعة طريق في كتاب النار والأقدام الجائعة ممزقاً، يمر بمحاذاته العابرون بدون أن يسألوا عنه، وحين يحتدم الصدى، أخرج من القاعة وأنا أسرّح شعر قصائد نزار قباني ومحمود درويش ومحمد الماغوط وأنسي الحاج وسعدي يوسف.

زياد المفتون بالهدوء، يسافر مع غيمة في كل صباح يقرأ فيه كتاباً غائباً عن رفوف المكتبات. وحين أسأله عما هو منشغل به، لم تكن نبرته تتغير خلال الحديث: الحياة.

مختصراً كل شيء في كلمة أو كلمتين، متندراً على باعة القصائد وحملة الأباريق، وسكان الأبراج العاجية، يدافع عن روحه بالضوء والأمل والخوف من الآتي. يتدفق بصمته ونظراته المكدودة ووجهه الذي لم يزل مكتنزاً وينبض شعراً؛ وكثيراً ما كانت لقاءاتنا مختصرة وقليلة. قال لي ذات صباح: ليس لدي وقت للكلام، أريد كتابة الصمت.

بعد أن تدربت على الهدوء الطويل أمام جذوع الأشجار والفراشات ومياه البحر، أصبحت فقيه صمت. وحين التقينا قبل أن يصبح الصمت بوابة مدهشة للنسيان؛ كان شارداً، لا يحب سماع الكلمات المخزنة بالفقد، ويدير وجهه ناحية النافذة، وهو يرشف قهوته، ليمسك خيط ضوء متسلل من هناك.

ياه؛ أيها الصديق المجدول بالتوق للحياة

المرتفع عن صخب الشهوة بوقار تربادور عبثي

المتدفق سهواً عن الضغائن

الخارج للتو من بهار التجربة إلى صليب الفداء

سأنحني للفراغ بين السطور

سأرشقه بزهرات برية حين أمر قربك

وستلقنه درساً في الحب والكتابة.

ابتهج حين أخبرته أني قضيت ليلة مع مرضاه، وأنني بحثت عن أسرَّتهم في الشوارع والمقاهي والبيوت الداكنة، فهقه كطفل، وارتجل عبارة مبهمة، أظنها شتمت كل المقاعد الخشبية في الحدائق والاستراحات والباصات طويلة البال.

قرأنا غيمة ذات مساء يقطر كآبة

قرأنا كتبا ضالة ومُضللة

قرأنا ابتسامات أطفال في مجاهل المستقبل

قرأنا الخوف على الأمل

قرأنا المودة وهي تحتسي خمرتها عند أبو أحمد.

قرأنا الأمسيات الغبية لشعراء مكتنزين ببزاتهم الحمقاء

وكسرنا الوزن معاً.

في سيرته التي سربها بحنكة إلى قصائده، حكى كل شيء أراده، ولم يحك عن نفسه. ابتز الفراغات المهملة بين السطور لتكتب ما يريد أن نسمعه بهدوء وتأمل. أراد ابتكار طريقة غير قاموسية في إنتاج المعاني، تذهب إلى أقصى البساطة وتعود إلى أقرب الغموض.

حين قال لي إنني لا أنشر قصائدي في الصحف، كما لو أنني خائف من فضيحة الورق الأصفر، كان متردداً: وأنت أيضاً قلَّما تنشر. لا أريد للقصيدة أن تنزلق على الأوراق في زمن موات، القراء فيه رحلوا إلى المقابر.. يا صديقي زياد الكلمات لا تحب القبور.

خربشنا على الأوراق البيضاء، وانتظرنا أن تمر العاصفة، لكنها ما تزال تحرمنا من متعة التجوال في الشوارع كما نريد.

لم تسعفني الطيور وأنا أتلقى هاتفاً مختلاً يقول: زياد في المستشفى. انصرفت لأتابع حالته؛ أولاً عن بعد. الخوف عليه هو من حركتي. أعرفه، لا يستكين ولا يجلس القرفصاء لأي طارئ؛ والخوف منعني من رؤية وجهه وهو مريض لحظتها.

لم أحتمل المكوث طويلاً في ابتعادي عنه. زرته في المشفى. كنت مريضاً بالأمل، فثمة كلمات لم نقلها. كلمات قليلة بعد، تسري في قصائد جديدة عنه وعني وعن الأيام التي التقينا فيها.

قلت: سنكتب قصيدة واحدة.. كتاباً يعلّم الطيور كيف تذهب إلى حقول الضوء.. دليلاً يرشد الكلمات للصمت، ونبني أعشاشاً لفراخ القصائد الجديدة.

كانت يده قوية وهو يشدّ على يدي، ولم أكن متماسكاً، وأنا شاعراً يستظل بغيمة بيضاء لتمر على الحقول وحيدة إلا منه.

ذلك المساء في المشفى، كان قاتماً ومستفزاً، ومشحوناً بالصخب.

أما الآن فأنا أنتظر زياد بأوراقه المبعثرة وخربشاته على ورقة بيضاء في المقهى، يستعد لمساء جديد، يكتب فيه: الحياة.

إيقاعية التشكيل والمعنى

محمد سلاّم جميعان

تعد السّمة الإيقاعية سمة مهيمنة على كافة مفردات الصورة الشعرية، السمعية والبصرية والحركية، في الديوان الشعريّ الأول (إرهاصات من ناعور) الذي أصدره زياد العناني عام 1988. فهذا الديوان، في كل تفاصيله المضمونية، تتجسَّد فيه البنية الإيقاعيَّة، على نحو تتناوب فيه سرعة الإيقاع مع زمن التعبير عن الفكرة. فالقيمة الجمالية للتعبير تتعزَّز قيمة مُنجَزها الإبداعيّ من خلال القدرة التأثيريَّة للإيقاع في تواؤمه مع طبيعة الأفكار المبثوثة في النص. فالفكرة هي التي تستدعي درجة الإيقاع، وهي التي توجهها الحالة المزاجية والنفسية والاجتماعية لمُنتج النَّص، فضلاً عما يشتمل عليه المكان من تشكيلات مرئية، سواء كانت هذه التشكيلات متضادَّة أو متماثلة.

وباعتماد البنى الإيقاعية المتعدِّدة، استطاع الشاعر زياد العناني أن يطوِّر استجابة المتلقّي، ويشدّ انتباهه، ويحفزه على المتابعة ؛ ذلك أن للإيقاع تأثيراً ملموساً، ومستمرَّاً دون انقطاع، فالحيِّز الزماني الذي يتطلَّبه البوح بالفكرة، يطول ويقصر، ينخفض ويعلو، يرقّ أو يغلظ، بحسب درجة التدفّق وجيشان الانفعال.

ومع ما للقافية من ترنيمة إيقاعية خارجيّة، إلا أنها لم تكن محلَّ الانشغال المباشر في استخداماتها بهدف إضافة رصيد وزنيّ يمنح النص طاقة إيقاعية جديدة، فالوزن الشعري المقترن بالقافية، في هذا الديوان، يتصل بما هو متموّج أو متدفق في الحسّ والشعور، أو بما هو متجانس ومتعارض... إنه أبعد من أن يكون محض أمواج صوتية شكليّة يحرّكها نظام إشاريّ لإحداث تناسب صوتي عند نهايات المقاطع الوزنية، أو الفكرة الواحدة في نسقها الفكروي الجامع لجزئياتها.

ولنا أن نتأمل هذه الظاهرة الإيقاعية، وطرائق تشكُّلها البنيوي والشعوري:

(يأتي

هذا الحزن اللعنة

كيمام

يهدل فوق شجيراتي الهرمة

ويحاصرني

كاتب أردني.

قلباً روحاً حرفاً كلمة

فمتى

يرحل عني

ومتى يأتي ليلي

شفقاً

ألقاً.. لوناً وافق ألواني

ومتى تأتي وجهاً قمريّاً

أنفاً أقنى

وعفافاً يغسل أدراني)

وفي مقطع آخر تتجسّد لحظة البحث عن الذات، فيتحوَّل التساؤل من كونه تساؤلاً يراد به الاستفسار، إلى تساؤل يُراد به الإخبار عن المعنى الروحي للإنسان وليس الأنا فحسب. فالصورة الحسيّة هنا تعمل من خلال التفكير العقلي المقرون بالخيال، وهذه هي القوة الفعّالة في الشعر. فقد استطاع زياد العناني توليد عالَم مُتخيَّل له وللإنسان، وهذا العالم المتخيَّل هو ما يعطي معنىً للفكرة التي يدور عليها نص الشاعر:

(كل مساء

وبلا جدوى

يأتي ويعاتبني طيف الخلو

وبلا جدوى

أحلم

وبلا جدوى أسأل نفسي

منذ متى وأنا أحمل فأسي

منذ متى وأنا مذهولاً أحفر تربة رمسي

وبلا جدوى

أسمع معزوفة عصفور مدمى

وغناء نساء يتسرول بالحشمة

وبلا جدوى

أدنو من باب الإخوة

أطرقُ

أطرقُ

شهراً.. عاماً.. فتحاصرني العتمة

وأعود إلى بؤسي

وبلا جدوى أطفح كأسي

أطلب حذر الهدنة

حتى يتساقط فوقي

فأنا اللعنة

وأنا المقلوب على رأسي)

ولدى ملاحظة زمن تبلور التجربة الشعرية لدى زياد العناني، وتشكُّلها في هذا الديوان عام 1988، يتبين لنا وعيه المبكّر على المفارقات والثنائيات المتعارضة، وهي التي تبدو في هذين المثالين متزاوجة مع طبيعة بنائه لقصيدته في مراحلها الأولى. فهو هنا لا يترجم عن حياة شعرية فحسب، بل عن

رؤية شعرية للحياة، والفارق بين هذين الأمرين بعيد، فهو يبحث عن الحياة في الشعر لا الشعر في الحياة. ولهذا بدت رؤيته الشعرية في المثالين السابقين، وسواهما من الأمثلة، التي تنبثُّ في ديوان (إرهاصات من ناعور) رؤية مركّبة من قوى النفس، بما في هذه النفس من قوة الإحساس وقوة العقل معاً، فهو يستثمر اللحظة الشعرية لبناء منظومة عقلية. فالشعور يأتي دافعاً نحو التأمل العميق، على نحو بنائي متدرج للنص، يتوافق مع التدرج النفسي للشعور.

وهذه الرؤية المركَّبة من الإحساس والشعور والعقل، هي ما شكَّل جوهر تجربة زياد العناني الشعرية، ومنحها خصوصيتها، وجعلها تجربة مليئة بالحنين والمرارة، والبطولة المقموعة، والتمرُّد الساخط، فكل هذا ولّد حالة من القلق ومن عدم الثقة بالواقع المملوء بالدموع والجوع والموت. فكل حلم تحول في داخله إلى كابوس. فالرؤية السوداوية هي المسيطرة على انفعالاته الشعرية، والمهيمنة على أفكاره، فغدا العالم في نظره كارثة هو جزء منها، حتى التفاؤل المغشوش لم يعد قادراً على التقليل من كثافة قتامة هذا العالم الطافح بالرغوة والزَّبَد. فالقلق هو المحرِّك الأول لشعرية زياد، وهو ما أخذه نحو النزعة العدميَّة التي تبحث عن الحريَّة المطلقة، التي تقودها قوة وإرادة طاغية لا تعرف النظام ولا الضوابط... إنه صراع الإرادة والجسد كما يتجلى في حديث زياد عن الموت والقبر والرغبات الحسيّة واللذاذات، وظل سعيه دائماً لكي يلوذ بالمرأة، ولكنه – فيما يبدو لي – لواذ عاقر لا يحمي ولا ينقذ. وهو ما جعل الحياة في عينيه غير قابلة للفرح، فلم يستطع أن يخرج على واقعه ولم يستطع الانقضاض عليه، فالخروج يعاصيه، والانقضاض يعاسره، فلاذ بالحزن والكآبة، ودفع ضريبة الزمن الفاسد.

ففي المجموعات الشعرية السبع التي أصدرها زياد، يظل الأب والأم حاضرين، تماماً كما تحضر الحرب والموت والقبر والحب، وهي مفردات خمس تتوالد من رحم طفولة مريرة وكآبية، حتى ليخيَّل للقارىء وهو يستبطن أغوارها النفسية العميقة، أنَّ كبح رغبات الذات والأنا المقموعة هي الشعور الدفين، الذي تصدر عنه تجربة زياد العناني الشعرية. فالطفولة التي فُرض عليها أن تدين إلى الإذعان، وتتأسرَ إلى جريرة الخوف من مجهول، لم تعد فيما بعد تكتفي بمراقبة ما يحدث في العائلة وفي العالم، فلا بد للصمت من أن يثور، ويعلن ما حدث في صمته، ومغادرة الصورة المشوّهة للإنسان والأشياء. لقد انقلب الصمت إلى حالة من التمرُّد على الذات والعائلة والعالم، وبخاصة أنه وجد نفسه في بيئة محكومة بسياسة مطلقة، وأخلاقيات نفعيّة، ومراكمة اقتصادية للثروات في يد طبقة مخصوصة، فوجد أمامه من التناقضات الحادة ما ذهب به إلى تفسير العالم وفق رؤيته الذاتية. فقد أراد أن يجعل من الإنسانية كياناً حرّاً، وقيمة مطلقة، فوقع بين خياري التعالي والتجاوز من جهة، والكمون من جهة أخرى؛ أراد أن يتعالى على قوانين الطبيعة وحتمياتها، فوجد نفسه جزءاً لا يتجزّأ منها، ولا يمكنه الانفصال عنها. فلم يجد أمامه سوى الكمون في قانون المادة، تقوده فحسب، قوانين العقل والحواس، وذاكرة مشبعة بالكحول.

ومن هذا التصوُّر يمكن قراءة احتجاجه على قدره البيولوجي: (الهضم، التناسل، اللذة الجنسية)، ومغالبة هذه الدوافع، رغبة منه في الوصول إلى تحقُّقه الوجودي في الحياة. فهو من جهة، يحتج على الدورة البيولوجية التي تفرِّخُ مواليد أشقياء لهذا العالم، ولكنه في الوقت نفسه، ملتحم نزّاع إلى هذه الدورة راغب في لعبتها، ولا يترك مسافة بينه وبينها، من خلال رصد تشوّقه لفعل الحب. فبين الرغبة المحضة في اللذة، ومعاداة التناسل، يتناسل قدره الاجتماعي عن مجموعة من القواهر النفسية المشبعة بالقلق والرفض والاحتجاج، حتى على ذاته وهي تستجيب في لحظة مبهمة لنداء غريزتها:

(خالٍ أنا

من كلّ مثلبة

وأقول لقلبي لا تحزن

المرأة عين الأكذوبة

فتفيّأ جانبها المظلم

ما لي نسيت نصّي الأول

أقسم بالنفس المخمورة

أنّي أحسّ بروحها ودفئها

المرأة عين الأكذوبة

تهبُ في عشّي

....

نحن في العش إذن

فيما العالم مربوط في وتد الكلب

ومعزول بالصخر الزيتي لا قيل

ولا قال...

....

يتطوّر النص دون علمي

ما لي نسيت نصي الأول...

ها أنذا أخلط أمراض الناس

بجيناتي

...

أو جين البولجة الحرّة)

ثم في مقطع آخر تمضي به حسرات الجنس نحو بكاء غامض، ربما احتجاجاً على تورُّطه في نتائج ثمرات الجسد، أو فيما يؤول إليه الفعل نفسه من ارتكاس نحو خيانة (النصّ الأوّل) سواء كان هذا النص هو الزوجة العائلية، أو نص خلق حواء الأولى، التي أنجبت العائلة الإنسانية:

في السرير فقط

نخفق الماء

ونقرأ نص العائلة

بكل ما يتضمنه هذا النص من الاحتجاج على قيود الممارسة المقنَّنة والمشرعنة، التي تجعل

الحياة -كما في نصوص تالية- مقبرةً قديمة، مع أنه في مواضع أخرى يرغب في تحرير نفسه وطاقاته الغريزية من قيودها، منطلقاً من أنَّ الطبيعة لا تترجم قوانينها بميزان عادل تتوجد فيه المساواة حتى بين الغرائز:

(عدّة مرّات

حلمت بجوعي فيما البعل القروي متعدد

الزوجات يدور كما الديك منتشياً بثقوب

اللذة مفتخراً بالماء الخيطي وبثّر

الظهر وبالأطفال... وهنَّ معه يطفئن الدم

عبر الدور الموعود... «الليلة دوري»

قالت إحداهنّ وراحت تغمز للأخرى

في الصبح سنطرد جمهرة الأعضاء

بمكرٍ يوقظ نيران النسوة اللائي نمن

بلا ألعاب... بلا ألعاب).

وتفضح هذه المقاطع العلاقة الصراعية بين السعادة والأهواء، دون أدنى اعتبار لقيمة الفضيلة ؛ إذ تغدو الفضيلة لدى زياد قيمة ذاتية، فالحسّ الفضاءلي الخلقي كامن في الفعل الغريزي نفسه، دون الوقوف عند الغايات الأخرى، باستثناء الغبطة الذاتية. غير أنني لست على يقين من إقرار حقيقة أنَّ الغريزة مجرد موضوع للتأمل فحسب، دون الاستغراق في الفعل.فإن تحقَّق هذا بدرجة ما، فإنَّ باعث الحرمان ينضاف هنا إلى العناصر المكوّنة لتجربة زياد الشعرية. ولعل هذا يقودنا كذلك إلى تفسير احتجاج زياد على الأب، ورغبته العارمة في استبعاده، وإلغاء وجوده.

فصورة الأب في الدواوين الشعرية السبعة لزياد، فيها كثير من الفظاضة والغلظة والقسوة، وليس لدى زياد أي رغبة في التسامح معه، او التطابق. ويبدو لي أن فكرة الرغبة في قتل الأب تتخذ مسارين: المسار الأول يتمثَّل في قتل الأب المعرفي. ويبدو هذا في نزوعه ومباشرته في تجاوز الإرث التقليدي للقصيدة / كالقافية والإيقاع، كونهما لم يعودا يقدّمان إمكانات وإضافات جديدة تتوافق مع البناء المعرفي الجديد والمتطوّر الذي احتشد به زياد عندما اتضحت أسئلته الكبرى على نحو أعمق وأوضح، احتجاجاً على الطبيعة.

أما المسار الثاني فيتمثل في مغادرة الأب البيولوجي على مستوى الانفعال العاطفي تجاهه، والولاء العائلي. فهو هنا يطرد الأب من الوعي واللاوعي معاً، حتى يخرج من الحصار الحاد الذي وضعته فيه الدورة البيولوجية، حينما أنتجت العائلة في شكلها التاريخي والاجتماعي.

فالأب بؤرة مركزية في تجربة زياد العناني، تحمل في ثناياها نفي إمكانية الانسجام بينهما، أو التكيُّف الذي يولّد الاحتجاج على سلوكه القمعي:

(....

ثم إني ابن امرأة

كانت

تجلس

في العتمة)

ويمتد هذا الإيذاء إلى أن يكون صورة من صور القمع النفسي، الباعث على تجاوز الذات الضيّقة والمنفعلة بالأفكار والممارسات والعلاقات المرتبكة:

(يا أبي الغمض

ويا محرّك الدُّمى

بي رغبة

لأن أجلس في ذهان أيّ مصحة

وأقول: تعبت)

ويتضاعف هذا الإحساس عندما يكون دور الأب محصوراً في تنميط العاءلة في مستوى أحلامها ورغباتها وأنماط

سلوكها، حتى إنَّ العائلة تغدو في حالة من الشقاء الوجودي:

(شكراً

أبي

ما من أحد ينازعني على إرثي

ملك أنا

ولي أم تعيش في المشفى

ولي أخ في السجن يموت على مهله

بحُجَّة الوطن

ولي تسع (خيّات) في بنك العنوسة

يسرِّحن فضة الشعر

ويذرفن الدموع

في مناحة الدنيا

شكراً

أبي)

وفي قصيدة «أكثر من خوف مرّ على قلبي» في ديوان «مرضى بطول البال»، يحضر الأب في الصفحات الأولى، فيبوح له بأشجانه التي تؤكّد فكرة مُقْلِقَة لزياد ن مفادها أن ليس لديه القدرة على التصرُّف خارج نطاق قوانين المادة، وأنه مأسور لحالة من التشيّؤ:

(بعد قليل

سنغلف معجون الأرواح

ونغزو أسواق التصدير)

وبالتالي فإنَّ الطبيعة قد غدت هي المركز الرئيس وليس الإنسان الذي تسري عليه قوانين هذا العالم، فلا يملك أي قدرة على التجاوز وتفشل محاولاته في:

(إيقاف الضربات المضطربة

قبل أن يتحوّل العالم

إلى شركة أموات تستثمر

كل فتوق اللحم

وتأخذنا

أخذ عزيز... أخذ عزيز

دون مجاهرة بما تريد

من الإنسان

أو المعنى).

فالذي شكَّل حالة الرعب هذه، هو جناية الوالد على ولده في غمرة الدورة البيولوجية للحياة، حتى غدا الابن وحدةً كمّيَّة خارج اعتبارات الإنسانية بفعل قسوة الأب الطاغية:

(يا أبي

أكثر من خوف مرَّ على قلبي

من ناب الوحش إلى الجوع

إلى كرسيّ الأمر

ومع ذلك

لم أفهم بعدُ لمَ كانت قسوتك المُرَّة

حاضرة

حاضرة

وتبيض في كل الفصول).

وعلى النقيض من هذا تأتي صورة الأم، فهي تمثّل حالة لا إرادية تنبع من اشتراك الشاعر معها في الرغبة في الخلاص من سطوة الأب وسلطته الهالعة المرعبة. ففكرة الأنوثة كما تتبدّى تناقضاتها في شعريات زياد العناني، تستلهم فاعليتها من التضاد بين القمع والباتر، والمقموع والمبتور، وبالتالي فإن الأم تمثّل حالة تطهُّر من الانتسار لدور الضحية، في قناع للمواجهة، من خلال الكشف عن أسطورية الحنين إليها، في حالة من اللا وعي الملتبس والمعقّد، الذي ينتهي أخيراً إلى الانطواء على مأزق نفسي غامض الأبعاد، لتصبح الأم أخيراً من خلال توحّده بها قرباناً مرادفاً للموت. فبقاؤها في ذاكرته هو بفعل الساسة والكهّان، ووحش التتريك:

(أمي الخرساء

كتبي الحزنى

نرجس ليلى

وصياحات الزعتر والليلك

تبقى في ذاكرتي

مثل الشفق المسفوح).

وتزحف تمنيات العودة إلى عالم الذّر بفعل الطنين المضطرب الذي يكسر ألحانه:

(ليت يا أمي أعود

للمشيمة

للبرازخ

قبل أن كان الوجود...)

فالأم تموت صامتة،وجرحها نازف، وتناجيه بصمتها، وتجلس في ليل مناحتها، حتى إنه ليشعر في لحظات اليأس الخانق أنه بلا أم: (ليس لي أم/ وكل مشاعري/ محاطة بالفراغ). ومرّة أخرى يبحث عنها: (على مهلك/ أيها التاريخ/ أنا لا أبحث عن قرية الخلود/ ولا أريد سوى الوصول/ إلى أمي).

إنَّ القوة الانفعالية للإيقاع الشعري لدى زياد العناني مرتبطة أشد الارتباط وأوثقه، بالمعنى، وباللحظة الوجدانية والشعورية، وإذا حقق الإيقاع وظيفة الإيصال والتبليغ وإحداث التأثير لإقناع القارئ بتجربته الشعرية في ديوانه الأول، فإنه لم يعد كذلك في أعماله الأخرى، فجاء حاملاً الفكرة والمعنى، والتجربة الجمالية في تشكيل الصورة، فجاء النغم الإيقاعي المضمر معبراً عن مكنوناته الداخلية، فلم تعد هناك جلبة صوتية تسرق التأمل، حتى إن توزيع الأسطر الشعرية جاء موافقاً للدفقات الانفعالية، فتغيير التفعيلة أحياناً في حد ذاته موافق لدرجة الانفعال.والحركة النفسية للإيقاع هي الكاشف الأكبر عن الأبعاد النفسية في تجربة زياد الشعرية.

فلسفة مفهوم «تأدية الأدوار» لدى جودث بتلر(1) وعلاقته بالأدب

سمية الحاج



قدّمت الفيلسوفة الأمريكية جودث بتلر، في مقالها «تأدية الأدوار وتكوين الأنواع الاجتماعية (الجندر): دراسة في الفينومونولوجيا والنظرية النسوية» عام 1988 (2)، قراءةً جديدة لما يعرف «بتأدية الأدوار» performativity وعلاقتها بتطوّر الهوية الجندرية.

بدايةً، استنبطت بتلر فكرة «الأداء» من علم اللغويات، وبالأخص نظرية أفعال الكلام Speech Acts التي أسسها ج. ل. أوستن وطورها ج. ر. سيرل. وهذه النظرية هي اتجاه لتحليل اللغة مقرونة بسياقها التاريخي والثقافي والاجتماعي، لا على أنها شكل فحسب، كما فعل البنيويون الذين اعتمدوا في تحليل النص على نظام فرديناند دي سوسير.

ميّز أوستن في نظرية علم الكلام بين الأفعال التقريرية أو الإخبارية التي تصف العالم الخارجي وتتسم بالصدق أو الكذب constative، والأفعال الإنجازية التي توجب على صاحبها القيام بفعل معين performative: كأن يخبر الشرطي المجرم مثلاً أنه قيد الاعتقال، أو أن يعلن قائد

كاتبة أردنية

عسكري الحرب، هنا توجب عبارات: «أنت قيد الاعتقال» و «أعلن الحرب» على التوالي أفعالاً أو إجراءات معينة، وتستفيد بتلر من فكرة الأفعال الإنجازية performative لتؤسس مصطلحاً أصبح أساساً لنظريات بتلر وهو performativity أي تأدية الأدوار، و تسحب بتلر نظرية أوستن في اللغة على الجندر، فتوضح أن الهوية الجندرية مثل الأفعال الإنجازية تماماً، فهي لا تحمل معنى واحداً أو حقيقة معينة، ولا يمكن وصفها بالصحيحة أو الخاطئة.

تبدأ بتلر مقالها باقتباس ما زعمت به سيمون دي بوفوار في كتابها الجنس الثاني عام 1974 أن «المرأة لا تولد امرأة، بل تصبح امرأة»، فالفعل «أصبح» يحمل في ثناياه معنى الأداء والصيرورة والتغيير، وتؤكد بتلر هنا أن الجندر – أي ما يجعل المرء رجلاً أو امرأة- ما هو إلا «تكرار لأدوار نمطية خلال حياة الإنسان» مما يدل على أن الدور الجندري قابل للتغيير بصفته رغبةً لا أصلاً، وبناء على ذلك تحتمل هذه المرونة «إمكانية تحوّل الجندر».

الهوية الجندرية إذاً ليست مُعرّفة مسبقاً، ولا مستقرة على شكل ثابت، وبحسب تحليل بتلر، أن ما نراه من أنماط ثابتة للرجل والمرأة مفروضة علينا لخوفنا العقوبات الاجتماعية والوقوع في التابوهات، وهذا يعني أن الواقع الاجتماعي هو مجرد وهم اختلقته المجتمعات عن طريق اللغة والإشارات وجميع أشكال الدلالات الرمزية والاجتماعية، وتشبّه بتلر ما يحدث في المجتمع بنص مسرحي يخرجه الممثلون إلى حيز الوجود في كل مرة؛ من خلال تكرار العرض، لكن يبقى احتمال التنوع في العرض أو القيام بالتغييرات – وإن كانت طفيفة- قائماً، وبالطريقة نفسها قد يستطيع المرء تغيير النمط الجندري الذي يفرضه مجتمعه.

وتذهب بتلر، في مقالها، إلى أن الفرق بين الجنس والجندر هو أن الأول يمثل الفرق البيولوجي الذي يسم الجسد بالذكر أو الأنثى، بينما يحمل الجسد ما هو أبعد من ذلك من معانٍ ثقافية واحتمالات تاريخية، أو كما يصفه الفيلسوف الفرنسي موريس ميرلو بونتي بأنه «فكرة تاريخية» أكثر من كونه «نوعاً طبيعياً» و كل هذه الاحتمالات التي يحملها الجسد هي الجندر. إننا بتمثيلنا للأدوار المتخيَّلة التي يفرضها علينا المجتمع، نجعل هذه الأدوار حقيقية وذات تأثير حقيقي علينا، وما نقوم به، من خلال تكرار هذه الأدوار، ما هو إلا إلصاق لأدوار معينة بالأنثى كي تكون امرأة، و أدوار أخرى بالذكر كي يكون رجلاً، و بهذه الأحكام العامة نحن نختزل الإنسان في مجرد جسد مقيد بأفكار وعادات محددة مسبقاً، وهذا ما يحدّ من حرية الفرد في التعامل مع جسده بطريقة مختلفة، وهناك عدة احتمالات لذلك، ومن جهة أخرى يُهمّش المجتمع أو يعاقب أولئك الذين يفشلون في تأدية الدور الجندري الذي يفرضه مجتمعهم كالمخنثين، بالرغم أن المخنث قد يثير إعجاب الجمهور وضحكهم و تصفيقهم في مشهد مسرحي، لكن إذا ما جلس مخنث جوارنا في الحافلة مثلاً، فإن وجوده قد يثير الخوف أو القلق وحتى العنف، وسبب هذه الظاهرة هو أن طريقة التفكير في المجتمع ثنائية: رجل مقابل امرأة، و تقود هذه الثنائية إلى ما هو أخطر من ذلك، فالرجل مثلاً عليه أن يكون قوياً وحكيماً، بينما تتصف المرأة بالضعف والعاطفية في أحكامها، فإذا أبدت المرأة قوة جسدية تتهم بأنها مسترجلة، والعكس صحيح بالنسبة للرجل.

من خلال إيمان بتلر بنظرية ميشيل فوكو «القوة- المعرفة »، ترى بتلر أن الهوية الجندرية ما هي إلا وهم يتوارثه الأجيال من خلال الخطاب اللغوي الذي يتميز بامتلاكه القوة والسلطة، وبناء على ذلك فإن العلاقة ما بين الشخصي والسياسي خيالية أيضاً لأن القوى المهيمنة هي التي تخط النصوص للتصرفات الشخصية بما يخدم مصالحها وأيديولوجياتها السياسية، فحرمان المرأة من الانتخاب على سبيل المثال لا

يعود إلى مرجعية بيولوجية تمنعها من الذهاب إلى صناديق الاقتراع أو اتخاذ القرار السليم، ولكن هذا ما أصبح عليه الأمر عرفاً في بعض الدول من خلال تكراره، وينسحب ذلك على الكثير من الرواسب الاجتماعية العالقة في المجتمع.

تقول بتلر إن الجندر هو فعل «مقصود وأدائي»، وكلمة «أدائي» هنا لها معنى مزدوج: دراماتيكي (أي يترسخ معناه بتكرار الأداء)، وغير مرجعي (أي أن الجندر نسخة دون أصل simulacra) وهذا يمكّن الأفراد من تغيير تصرفاتهم الشخصية، والتعديل عليها بتأدية أفعال أخرى، لأن تصرفاتهم ليست حقائق أو مرجعية أصلية صحيحة، وبذلك لا يجوز تهميش أو معاقبة أولئك الذين ينحرفون عن المعايير الاجتماعية الوهمية.

وأخيراً تكمن أهمية نظرية جوديث بتلر بمرونتها في التطبيق، فلا يمكن اختزال النظرية في الدراسات النسوية والجندرية فحسب، بل تندرج الكثير من المعضلات الأدبية تحت ثنائية التفكير والصور النمطية والأدوار الثابتة، ففي دراسات الكولونيالية، على سبيل المثال، يلعب المستعمَر دور الضعيف والبربري والجاهل، بينما يكون المستعمِر قوياً ومتحضراً ومستنيراً، وهذا ما انسحب مثلاً على رواية تشارلوت برونتي الشهيرة «جين إير» حيث تظهر جين الفتاة الإنجليزية البيضاء بصورة المرأة الإنسانة والقدوة لغيرها من النساء، بينما تُعامل بيرثا، الفتاة الكاريبية كامرأة مجنونة مُهملة في العليّة. إن الوقوع في مثل هذه الصور النمطية في الرواية ليس إلا ترسبات ثقافية و صور جاهزة هدفها الأول الهيمنة والاستعمار.

الهوامش:

1 - جوديث بتلر فيلسوفة أمريكية مختصة في مجال ما بعد البنيوية، ولدت بتلر في عام 1956، وتشغل اليوم منصب أستاذة في قسم الأدب المقارن والبلاغة في جامعة كاليفورنيا - بيركلي. تركت بتلر بصمة واضحة في حقول شتى مثل النظرية النسوية والفلسفة السياسية والنظريات الجسدية والأخلاق. حاز صيت بتلر على شهرة واسعة في الوطن العربي بفضل آرائها الداعمة للسياسات الاسرائيلية في فلسطين. فقد شملت دراسات بتلر فلسفة السياسة اليهودية قبل وبعد الصهيونية، وأبدت تأييد حركة المقاطعة وسحب الاستثمارات وفرض العقوبات BDS على إسرائيل إلى أن تنصاع للقانون الدولي ومبادئ حقوق الإنسان العالمية.

2 - Butler, Judith. «Performative acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenological and Feminist Theory». Theatre Journal 40.1 (Dec.1988):519.31



لوحة للفنانة دينا دعيبس

الدورة الثالثة لمهرجان الفيلم العربي

رؤى بصرية بليغة في مناخات واقعية

ناجح حسن



بالفيلمين الأردنيين: (إسماعيل) للمخرجة نورا الشريف، و(على مد البصر) للمخرج أصيل منصور، تم استهلال احتفال افتتاح فعاليات الدورة الثالثة لمهرجان الفيلم العربي، في مقر الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، والتي نظمت بالتعاون بين الهيئة ومجموعة من السفارات العربية في الأردن.

جرت فعاليات هذه الدورة برعاية وزير الثقافة، الذي أناب عنه في حفل الافتتاح مدير عام المكتبة الوطنية محمد يونس العبادي، وتواصلت لمدة أسبوع (من 27 تموز إلى 2 آب 2013)، وتضمنت ثمانية عروض من أحدث إنتاجات السينما العربية الروائية، والحائزة، أغلبيتها، على جوائز رفيعة.

أتاحت العروض، لمحبي السينما في الأردن، فرصة التواصل مع الإنتاج السينمائي العربي الجديد، ومحاورة صنّاعه من الممثلين والتقنيين والمخرجين، والاطّلاع على أحدث ما وصلت إليه السينما العربية من مهارة وحرفية في طرح القضايا والموضوعات بأساليب درامية وجمالية متنوعة.

نادي سينمائي أردني

احتوى برنامج عروض المهرجان على عروض لأفلام متنوعة، هي: الفيلم المغربي (يا خيل الله) لنبيل عيوش، والذي عرض بحضور الممثل عبدالاله راشيد، الفيلم اللبناني (تكسي البلد) بحضور مخرجه دانييل جوزيف، الفيلم المصري (الشتا اللي فات) لإبراهيم البطوط بحضور الممثل صلاح الحنفي، الفيلم الفلسطيني (عيد ميلاد ليلى) بحضور المخرج رشيد مشهراوي، والفيلم الجزائري (فديش بتحبني) لفاطمة زهرة زموم، واختتمت العروض بالفيلم السوري (صديقي الأخير) لجود سعيد.



فيلم الشتا اللي فات

حمل الفيلم الروائي الأردني الطويل (على مدى البصر) للمخرج أصيل منصور ملامح وأبعاد ذات دلالات بليغة، فأحداثه تسري ذات ليلة تصادف فيها امرأة محاولة سرقة سيارتها من شخصين يهرب أحدهما، وتستبقي الآخر محاصراً تحت تهديد مسدس في حوزتها، لتمضي ساعات الليلة بانتظار قدوم رجال الشرطة، وقد تناول المخرج منصور أحداث فيلمه بأسلوب تشويقي وجمالي، فالمرأة في الفيلم ربة منزل شابة، تعاني من العزلة والفراغ لحظة إمساكها بلص يحاول سرقة سيارتها، وتستمر، على طول تلك الليلة، باسترجاع مواقف وعلاقات في حياتها اليومية.

أنجز الفيلم الذي صور في ضواحي العاصمة عمان، بدعم من الهيئة الملكية الأردنية للأفلام من خلال برنامج تدريبي للأفلام الروائية الطويلة، لتشجيع صناع الأفلام الأردنيين، ولتطوير الإنتاج السينمائي المحلي وتعزيز مسيرته، وفتح آفاق جديدة أمام صناع الأفلام الأردنيين، في تصوير حكايات وقصص جديدة تتناول بيئتهم الاجتماعية، وما يحيط بها من قضايا وإشكالات وهموم وآمال إنسانية، محفوفة بمخيلة رحبة تراعي الشروط الجمالية التي وصلت إليها صناعة السينما في العالم.

بمشهدية بصرية مفعمة برؤية درامية مبتكرة، عاين الفيلم الروائي الأردني القصير «اسماعيل» (30 دقيقة) لمخرجته الشابة نورا الشريف، التباسات الحياة والموت في طيات لحظة من بواكير الفنان التشكيلي الفلسطيني الراحل إسماعيل شموط إبان نكبة العام 1948.

احتشد الفيلم بمجاميع من الرجال والنساء والأطفال لحظة قيام العصابات الصهيونية بتشريد الأهالي من بيوتهم، وهي مشاهد تفيض بالتقنيات الأدائية المشرعة على أجواء البيئة السائدة في الأراضي الفلسطينية، وهم يتوزعون على مخيم للاجئين في إحدى المناطق القريبة من غزة، وفيه يسعى الشاب إسماعيل إلى تدبير أحوال أسرته من خلال عمله كبائع متجول للكعك في محطة القطار بصحبة شقيقه الطفل، ولدى عودتهما يجدان نفسيهما يسيران في حقل للألغام، وهنا يقومان، بمساعدة أحد أبناء المنطقة بتجاوز الخطر المحدق بهما، ولكن، كان ذلك بعد لحظات عصيبة من الترقب والانتظار، في مواقف تزيد حدة التوتر، مثل دخول نعجة كادت تتسبب بموتهما بحركتها العشوائية بين الألغام التي تحيط بهما.

انطوت أحداث الفيلم (اسماعيل) على قدرات إبداعية فطنة لمخرجته وطاقم العمل، وعلى وجه الخصوص الممثل خالد الغويري الذي جسد شخصية إسماعيل في مطلع شبابه باعتناء دقيق في تعابير الفرح والدعابة والخوف على شقيقه الأصغر، الذي دخل معه في حوارات ثنائية تكشف عن رغباته الفنية الدفينة بأن يزور إيطاليا ويدرس فيها الفنون التشكيلية، وولوج عوالم مثله الأعلى في هذا الحقل الإبداعي؛ الرسام والنحات الإيطالي الشهير مايكل أنجلو.

اشتغلت المخرجة الشريف على نص سيناريو الفيلم، الذي كتبه والدها حاتم الشريف، باقتصاد وتكثيف بديعين، يكاد المتلقي لا يلحظ كنه شخصية الفيلم الرئيسية إلا بعد انتهاء العمل؛ عندما تظهر لوحة في ختام الفيلم تشير إلى شخصية الفنان إسماعيل شموط.

شكلت المخرجة الشريف، التي تلقت تعليمها في حقل صناعة الأفلام بإنجلترا، من بنية الممثل الغويري فضاء رحباً يجمع بين حيوية الأداء الهادىء في الغوص بدواخل الذات، ومحاولات الانعتاق من قيود الاحتلال وبؤس التشرد وقسوة مناخات العيش اليومي، ثم الخروج منها بتدرج باحث عن نافذة أمل ترنو إلى التحليق في حيز إبداعي، وسط كل هذا الصخب والجدب الظاهر، نظراً للتحولات السياسية العصيبة، تجلى فيه التوظيف المتقن لأجواء وأزياء تلك الحقبة، وخصوصاً في مناظر محطة القطار المزدحمة بمجاميع من الجنود المصريين ومواطني مدينة غزة، وهم يتبادلون حوارات تحضر فيها اللهجات المصرية والفلسطينية والبدوية.

ازاء سلاسة النص وحيوية الإخراج، جاءت تقنيات شريط الصوت والموسيقى والإضاءة والتوليف معبرة عن حرفية بديعة، جميعها تصب في خانة تحقيق فيلم روائي رائع متقن بعناصر مفرداته المشهدية والدرامية، في أداء يلعب على حد اللقطة الواحدة، وهي تترنح بين الألم الإنساني وقسوة الواقع وهاجس الموت وبهجة الإبداع المؤجل.

ومثلما انشغل المخرج المغربي نبيل عيوش في فيلمه (يا خيل الله) إلى تحقيق أسلوبية سينمائية تميزه عن الكثير من أبناء جيله في السينما المغربية الجديدة، وبراع في النفاذ إلى داخل مناخات الواقع الاقتصادي والاجتماعي والسياسي والتاريخي والثقافي بالمغرب، حضر الفيلم المصري (الشتا اللي فات) للمخرج إبراهيم البطوط كواحد من الأعمال السينمائية المستقلة التي ناقشت بجرأة أحداث ثورة 25 يناير المصرية، وتفاصيل اعتصامات الشباب المصري خلال ثمانية عشر يوماً قادت إلى تحولات سياسية جذرية ما زالت تداعياتها تلقي بظلالها على نواحي الحياة في مصر اليوم.

وقدم الفيلم اللبناني (تاكسي البلد) للمخرج دانيال جوزيف استعادة لمحطات في حياة شاب لبناني -يؤدي الدور الممثل طلال الجردي- قرر أن يعمل على تاكسي أجرة في العاصمة اللبنانية، ليواجه الكثير من الخيبات في حياته اليومية.

وعاين فيلم (عيد ميلاد ليلى) للمخرج الفلسطيني رشيد مشهراوي، المولود العام 1962، الأوضاع التي آلت إليها أحوال الناس عقب وصول مؤسسات السلطة إلى مدينة رام الله، وذلك من خلال تمحور الأحداث حول قاض متقاعد، بات يعمل سائق تاكسي في المدينة، وتبين الكاميرا من خلال تجوال التاكسي نماذج من الحالات الإنسانية، وتلاوين الأفكار في حياة المجتمع الفلسطيني الذي غدا وكأنه يعيش في استقلالية عن سلوكيات الاحتلال الإسرائيلي.

بعد فترة من الجفاف النسبي في المشهد السينمائي السوري، جاءت تجربة المخرج الشاب جود سعيد بفيلمه الروائي الطويل الثاني المعنون (صديقي الأخير) لتبدو شهادة

إبداعية على قراءة الواقع واستشرافه، وهناك حضور لافت للمخرج المخضرم عبد اللطيف عبد الحميد في دور رئيس بالفيلم، يذكر بتجربته التمثيلية البديعة في فيلم (نجوم النهار) تحت إدارة المخرج أسامة محمد.



فيلم صديقي الاخير

* * *

عن هذه الدورة، قال وزير الثقافة، الدكتور بركات عوجان: إن تنظيم مهرجان الفيلم العربي بعمان يأتي في إطار الحاجة لفعاليات سينمائية تدعم التنوع الثقافي، وتعمل على النهوض بالمشهد الثقافي المرئي والمسموع في المملكة.

وأضاف الوزير في بيان صحفي وزعته الهيئة قبيل بدء فعاليات المهرجان، التي جرت في الهواء الطلق، إن مشاركة أفلام من دول عربية عديدة يوفر الأجواء المناسبة لاستقطاب عشاق السينما من كافة شرائح المجتمع، وأشاد بإنجازات الهيئة في تطوير صناعة السينما الأردنية والترويج لها عربياً وعالمياً.

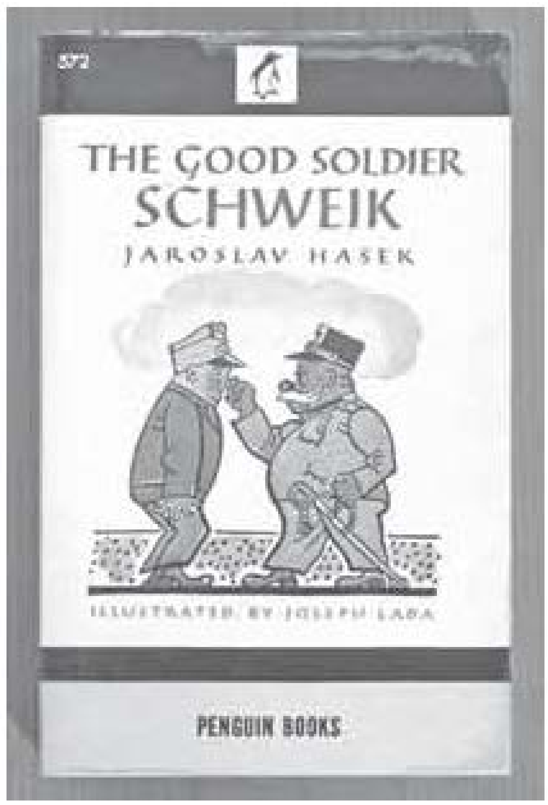
وفي الإطار ذاته، وضّح مندوب وزير الثقافة، الدكتور محمد يونس العبادي، في حفل افتتاح المهرجان بالدور الذي غدت تلعبه الهيئة الملكية الأردنية للأفلام في صناعة الأفلام بالمنطقة، والتي تتيح للشباب الأردني التعبير عن قصص وحكايات مجتمعه برؤى إنسانية وفنية ممتعة.

وفي السياق نفسه، أشار مدير عام الهيئة الملكية الأردنية للأفلام، جورج داود، إلى أن النجاح الذي تحقق في الدورتين السابقتين للمهرجان، أسهم في زيادة عدد الأفلام المشاركة في هذه الدورة، ووضح أن الهيئة تنظر إلى المهرجان كمحطة ثقافية سينمائية مهمة تبني جسور التواصل مع السينما العربية الجديدة، وثمّن عالياً دور السفارات العربية والجهات الداعمة لفعاليات المهرجان.

البعد الإنساني في رواية «الجندي الطيب شيفيك»

للكاتب التشيكي ياروسلاف هاشيك

يوسف الغزو



بداية لا بد من الإشارة إلى أن البعد الإنساني يهيمن على رواية الجندي الطيب للكاتب التشيكي «ياروسلاف هاشيك» بنسبة تقترب من المائة بالمائة. حاولت وخلال مطالعتي لأجزائها الأربعة أن أتلمس بعداً آخر عدا ذلك البعد الإنساني فلم أجد، لم أعثر على ما يدل أن الكاتب قد حاول أن يفلسف الأحداث أو يحلق في عوالم الصناعة الروائية، أو يهيم في فضاءات الخيال، أو يختلق الصور المصنوعة في معامل قطع الغيار الفنية، إلى الحد الذي دفع كاتب مقدمة روايته، ولا أعرف إن كان هو مترجم الرواية عن الإنجليزية توفيق الأسدي أو غيره، دفعه إلى أن يعد هذا الامتزاج المفرط مع البعد الإنساني وحده عيباً من عيوب الرواية، فهو يقول:

«كما يجب على المرء أن لا يعمى عن عيوب هاشيك ككاتب»، إلى أن يقول: «ولكن تعليقاته ووصفه أقل نجاحاً، لقد كان جيداً في تسجيل ما كان قد سمعه في الحياة الحقيقية، خاصة على ما يجري على طاولات الشراب في الحانات: الأحاديث المغامرات، ولكنه يستطيع أن يكون مقصراً في وصفه، وغير

مقنع في أسلوب سرده. أما أعظم إنجازاته، فهي قدرته على المحافظة على زخم الكتاب وحيوية السرد رغم أنه يقدم لنا الكثير من الحكايات التي تعيق حركة الحدث. كان يكتب دون إتقان وبسرعة.»

وأنا أعلق على الجملة الأخيرة من أنه كان يكتب دون إتقان وبسرعة، فأقول إن الأحداث التي يكتبها كانت تتدفق من أعماقه إلى الورق تدفقاً يريد أن ينتهي منه وبأسرع وقت، يريد أن يلقي بثقلها عن كاهله، وهو يدرك وربما بإحساسه وحده، أن المنيّة تقترب ولم يبق لديه إلا أقل من عامين لإنجاز هذا العمل العظيم. لم يكن يكتب بل كان يلقي بما يختزنه في أعماقه على الورق، اذ بدأ الكتابة سنة 1921، بل في أوائل هذا العام، وبالتحديد في الشهر الأول منه. ولعل لهذه العجلة والسرعة فائدة تتلخص في توجيه كل ما تبقى للكاتب من زمن نحو التكثيف، والبعد عن التخيل، وترسيخ الفطرة والصدق في كل ما تركه للأجيال من بعده. وهو بهذا يقترب من نصه اقتراباً يكاد يتميز به عن كل كاتب عداه. فقد جعل اسم بطل روايته وهو «الجندي الطيب شيفيك» قريباً من اسم هاشيك واختار الجيش الذي كان هو جندياً احتياطياً فيه مسرحاً لأحداث روايته. وقد توغل أكثر في اختزال الزمان والمكان بينه وبين بطل روايته شيفيك الذي يتحدث عنه صراحة، ولنقرأ هذه الفقرة في الصفحة 39 من الكتاب الثالث، على لسان شيفيك، حينما يُسأل إن كان يعرف الكاتب الألماني «غانغهوفر» فيقول:

«أقسم بشرفي يا سيدي إني لا أعرف أي كاتب ألماني معرفة شخصية، ولكنني عرفت مرة كاتباً تشيكياً معرفة شخصية؛ واسمه «ياروسلاف هاشيك» من «دوماجليتسه»، وقد كان محرراً لمجلة عالم الحيوان. وقد بعته مرة هجيناً على أنه كلب أصيل من نوع «بوم». كان رجلاً مرحاً وبسيطاً ولطيفاً. وقد اعتاد أن يرتاد إحدى الحانات. وكان يقرأ لنا قصصه هناك، وكانت قصصه حزينة جداً إلى الحد أن كل الموجودين كانوا يقهقهون لدى سماعها. وفيما بعد كان يبكي ويدفع الحساب عن كل الموجودين في الحانة. وكنا نغني له: «باب دوما جليسته في حالة جميلة» كانت الفتيات تلاحقنه، ولا تستطيع أن تعرف مكانه الآن حيث إنه مختف عن الأنظار»

وقبل أن ننتقل إلى متن الحديث عن هذه الرواية ومؤلفها، أرجو أن نلاحظ زخم السخرية اللاذع والمضحك المبكي في عبارة شيفيك حين يقول عن الكاتب:

«وكان يقرأ لنا قصصه هناك. وكانت قصصه حزينة جداً إلى الحد أن كل الموجودين كانوا يقهقهون بعد سماعها.

كل ما تقدم هو تمهيد للعبور إلى متن الرواية ومؤلفها، وعلاقته الأصيلة بمؤلفها والتي تكاد تتميز عن أيّ رواية أخرى كتبت بعد الحرب العالمية الأولى من حيث التصاقها بالواقع، وقدرة المؤلف على كشف الحجاب عن عيوب ذلك الزمان وتأثير الحروب على إنسانها البسيط الذي كان يساق إلى الحرب، بل إلى الذبح، كما تساق الأغنام. دعونا أولاً نتعرف على الكاتب ثم نعبر إلى روايته التي كشف النقاد عن رأيهم بعظمتها وخلودها إلى الحد الذي شبهها الكاتب الإسباني «ماكس برود» برواية «طواحين الهواء» للكاتب «سرفانتس» اذ قال: «كان هاشيك ظريفاً من طراز رفيع جداً. وربما سيضعه عصر لاحق على المستوى نفسه مع سرفانتس ورابلييه». لقد قارن ماكس برود بين الجندي الطيب شيفيك في رواية هاشيك، وبين سانشوبانزا وصيف الكونت كريستو دي لا مانشا في رواية سيرفانتس، من حيث الطيبة والحمق والصراحة والولاء للرئيس، إلا أن الفارق هو أن سانشو كان رجلاً نحيلاً بينما كان شيفيك جندياً بديناً. وكذلك، بينما كان سانشو يحاول إظهار سيده عن طريق المغايرة، فقد كان شيفيك هو الشخصية الرئيسية في الرواية التشيكية. كما أن سانشو لم يكن مثقفاً ولا شجاعاً. فهو عامي لا يعرف القراءة

والكتابة، كذلك، هو شخص مسالم؛ اذا شاهد سيده يدخل في صراعات متخيلة مع الفرسان، فإنه لا يتدخل بها، ربما جبناً، وربما ثقة بسيده. إلا أن شيفيك لا يهاب الموت، ولا يتورع عن الدخول في شجار إذا لزم الأمر.

ولد الكاتب التشيكي ياروسلاف هاشيك في براغ في الثلاثين من نيسان 1883م. ذهب إلى المدرسة ولكنه لم يحبها، ولم يستطع أن يلتزم بوسائل التدريس القائمة على الحفظ والالتزام بالنصوص المقررة، فعدّ من قائمة الكسالى. فقد والده طفلاً، وربما اسهم ذلك في نفوره من المدرسة لأنه لم يجد حوله من يرشده ويشرح له أهمية التفوق في الدراسة. ترك المدرسة صبياً وعمل في صيدلية رجل بالغ القسوة اسمه «كوكوشكا»، وكان لهذا الرجل تأثيره عليه في بواكير إنتاجه الفني، حيث أصدر مجموعته القصصية الأولى تحت مسمى «صيدلية صيدلي عجوز». وبعد انقطاع طويل عن المدرسة، وحين كان في السادسة عشرة من عمره، حاول التعويض عما فاته بالانتساب إلى «الأكاديمية التجارية التشيكوسلوفاكية» وكانت حديثة التأسيس. حاول جاهداً أن يفلح إلا أن موهبته الأدبية وحبه للكتابة قد ظهرتا بشكل جلي، وخاصة حينما نشرت أولى قصصه القصيرة في صحيفة «ناردوني ليسني» دون ذكر المؤلف. فلم يكن صاحب الجريدة الذي أعجب بالقصة ليغامر بالنشر لكاتب مغمور. إلا أن نشرها قد جعله يشعر بقدرته على أن يخوض غمار هذه التجربة مرة أخرى. وكانت لدى هاشيك، غير موهبة الكتابة، موهبة القدرة على المغامرة والتشرد. وربما يعود سبب ذلك إلى يتمه المبكر وقدرته على مواجهة اسوأ الاحتمالات منفرداً. ومن هنا، فقد تسلل إلى أحد القطارات وقام برحلات عديدة داخل براغ وبلدان أخرى وليس معه من المال ما يشتري به تذكرة ركوب، ولو لمسافة قصيرة. وبعد ثلاث سنوات من انتسابه للأكاديمية التجارية، فوجئ هاشيك بنجاحه في أحد فروعها، وكان ذلك سنة 1902. وقد مكنه النجاح من العمل في أحد البنوك. ولكن طبيعته وبوهيميته وشوقه الدائم إلى المغامرة والسفر لم تمكنه من النجاح في عمله الجديد، فأنذر مرة ثم فصل في الأخرى، وعزم بعد ذلك أن لا يشغل أي وظيفة، وأن يعيش من كتابة القصص والمقالات في الصحف. وهاشيك لم يكن شخصية متزنة داخلياً، فقد كان دائم العناد، محب للفوضى، حريص على خرق القوانين والاشتراك في مظاهرات وشغب معادية لألمانيا بخاصة. فقد مزق أعلامها وأتلف شعاراتها، فأصبح منتمياً بالفطرة إلى كل مظاهر الفوضى في براغ، مما جعله على احتكاك مباشر مع رجال الأمن الذين اقتادوه مراراً إلى السجن لفترات قصيرة. نصحه بعض أصدقائه بالزواج، فعسى أن تدفع به الحياة الأسرية إلى الاستقرار، فكان يبحث عن رفيقة الدرب حتى وجدها سنة 1906، وكان في الثالثة والعشرين من عمره، حين تعرف على ابنة صانع خزف اسمها: بارميلا مايروخا» فأحبها، إلا أن سلوكه وسجله القانوني قد دفعا به مرة أخرى إلى الفوضى والتشرد والسجن. وبعد عام أصبح محرراً لصحيفة معارضة، وراح ينشر المقالات ويلقي المحاضرات مطالباً بحقوق العمال. مما دفع بالشرطة إلى تصنيفه مع المطلوبين الذين يشكلون خطورة على الأمن. وكان يراسل حبيبته بارميلا من داخل السجن، ويعد والدها أنه سيسلك سلوكاً ملتزماً بعد خروجه من السجن. وبعد خروجه نشط في مجال كتابة القصة والمقالة، وأقنع والد بارميلا أنه سيكون كما يريد. فطلب منه والدها أن يتغلب على العقبة الأخيرة التي تحول دون زواجهما، فاعتنق المذهب الكاثوليكي وتم الزواج سنة 1910 بعد أربع سنوات كاملة من الحب العنيف.

أما فكرة الجندي الطيب شيفيك، فقد نشأت لديه سنة 1911 على شكل قصة نشرتها جريدة كاريكاتوري عن جندي في الجيش، ثم راح يطورها كما طور الكاتب التركي عزيز نيسين شخصية «يشار يشمز» من تمثيلية إذاعية إلى رواية عالمية خالدة. ولم تسر حياة هاشيك مستقيمة كما

وعد، فقد أبت شخصيته المضادة للاستقرار أن تستجيب لنداء الأسرة والعائلة، فراح يعمل في صحف ويتركها، ومنها صحيفة عالم الحيوان، ثم أسس معهداً أسماه «معهد علم الكلاب» كان قد اشتق اسمه من معجم اسمه «علم الكلام»، ثم اسس حزباً سياسياً أسماه «حزب التقدم المعتدل السلمي ضمن حدود القانون». جاء إلى الحياة ولده الأول والوحيد ريتشارد سنة 1912. وظل هاشيك يصارع الأنظمة القائمة ويهاجم المسؤولين، فانهار زواجه وتركته بارميلا وذهبت مع ولدها لتعيش مع والدها. ثم قام بأعمال كثيرة فيها تحايل على القانون، إلى أن قامت الحرب العالمية الأولى فاستدعي للخدمة العسكرية وخدم بالفوج 91 مشاة.

وهذا يبدو واضحاً في روايته التي نحن في صدد الحديث عنها، مما يدل على شدة التقارب بين تجربته الشخصية وبين ما يكتب . وقد أعلن هاشيك أن بعض شخوص روايته ما يزالون على قيد الحياة. وحتى قبيل انتهاء الحرب فقد راح الكاتب يكتب عن الجندي الطيب هاشيك في الأسر وذلك سنة 1917. ونظراً لنجاح هذه الشخصية البسيطة المحببة قصصياً فقد عزم هاشيك على توظيفها في رواية من أربعة كتب، بدأ في كتابتها سنة 1921، فانهى ثلاثة منها، أما الرابع فلم يمكنه الأجل من إنهائه، فحاول أحد أصدقائه وضع نهاية له كما أسلفنا في بداية هذا المقال ثم تراجع.

ولا بد من الإشارة هنا أن الإسهاب في الحديث عن المؤلف، وربما بأكثر من الحديث عن الرواية، فإنما يعود إلى أن الرواية هي حياة المؤلف والعكس صحيح . الجندي الطيب شيفيك رواية واقعية من أهم الروايات التي أرخت للحرب العالمية الأولى من زاوية إنسانية . وهي تتابع قصة حياة جندي بسيط من جنود الاحتياط سيق إلى الحرب وعمل في مواقع مختلفة . ففي الكتاب الأول كان شيفيك خلف الخطوط ، وكان في الكتاب الثاني على الجبهة، أما في الثالث فقد كان جزءاً من الهزيمة المجيدة.

ونلاحظ هنا مدى السخرية في «الهزيمة المجيدة». أما في الكتاب الرابع فقد أسماه المؤلف: الهزيمة المجيدة تستمر ، وتستعرض الرواية الكثير من المعلومات والتحركات العسكرية والتي يكون نشيفيك محوراً لها . فهو يتدخل برأيه في الحرب الكبرى ويساق إلى السجن من قبل مخبر . وهو يعرض بعد ذلك على لجنة من الخبراء الطبيين التي تبين أنه أحمق ويرمى في مستشفى للأمراض العقلية ثم يخرج من المستشفى دون أن يعيقه ذلك عن الذهاب إلى الحرب . ثم يحاول التمارض . ويبين لنا الكتاب الأول من هذه الرواية الوسائل الكثيرة التي استعملها شافيك والآخرون للتمارض والإعفاء من الذهاب إلى الحرب، وهي وسائل لا يكاد يتصورها حتى الخيال. ثم يذهب شيفيك ليكون وصيفاً للقسيس «أوتوكاتس» لأن القسيس برتبة ضابط، ولا بد لكل ضابط من وصيف؛ أي خادم . ويحدثنا شيفيك عن سلوك القسيس الشاذ وشربه المفرط للخمر إلى الحد الذي رهن فيه مرة القربان المقدس ليشرب بثمنه، ويقول شيفيك وهو يقارن قسيس آخر بـ (كاتس)

«لقد خدمت تحت أمرة القسيس كاتس . وكان مستعداً أن يغرق حتى أنفه بالشراب . وما يفعله هذا الرجل لا شيء إطلاقاً بما كان يفعله ذاك الآخر «يعني كاتس». لقد رهن وعاء القربان المقدس مرة كي يحصل على الشراب. وكنا مستعدين أن نرهن الرب نفسه لو كان هناك من يقرضنا المال عليه».

وفي الكتاب الثاني نتابع مع شيفيك تحركات الكتيبة وكيف تاه عنها، وتعرض لمفارقات تبين طبيعة الحياة والفقر الذي يعيشه الناس، وتسخير كل شيء للمجهود الحربي، وبث الدعاية التي تحث على طلب الموت واللهاث وراء الوسام الذي لا قيمة له، ولنقرأ:

«المعارك نعمة هائلة للإنسانية لأنها لا تقتل خلال المعارك الناس الطيبين، بل الأوغاد أيضاً».

كما يتحدث الكتاب عن معاملة الضابط للجنود وضربهم

وقتلهم دون أن يرف لهم جفن، إلى الحد الذي قال فيه أحد الضباط، بعد أن قلع عين جندي:

- تباً أيها الحثالة. لماذا هذه الضجة حول نتن سيموت على أي حال؟

- الانبطاح هو الانبطاح، حتى لو مزقتم أنفسكم إلى أشلاء أيها اللصوص.

وفيه كذلك:

- قطعوا له ساقه الاصطناعية. وضربوه بها على رأسه.

- حكمت عليه المحكمة بحرمانه من ساقه الصناعية ومن الوسام أيضاً.

- جندي أوقع طاقية أحد الضباط عن رأسه، فعاقبه، فقال العقيد قائد الكتيبة: كم هو محظوظ هذا لأن الضابط الذي وقعت طاقيته لم يكن من سلاح المدفعية.

- إن اغتصاب الفتيات من جنسية أخرى هو أفضل وصفة ضد الاحتلال.

اما الكتاب الثالث، فيتحدث عن الهزيمة في الحرب، اذ يشبّه الكاتب الجنود الذاهبين إلى الحرب بالقطيع الذاهب إلى المسلخ. ويتحدث الكاتب عن عذاباتهم والأخطاء الغبية في المستشفيات الميدانية، كما يتحدث عن مجند اعتبر هو مؤرخ الكتيبة، وراح يكتب تاريخها قبل أن تبدأ المعركة، ولنقرأ في الصفحة 187 من الكتاب الثالث:

«كما تعرف فإنه من الممتع كتابة تاريخ الكتيبة مسبقاً. والشيء الأساسي بالنسبة للمؤرخ الواعي مثلي هو أن يرسم خطة الانتصارات مثلاً، أصف هنا كيف أن كتيبتنا- سيجري هذا بعد شهر على الأرجح – ستعبر تقريباً الجبهة الروسية التي يدافع عنها مثلاً أفواج «الدن» التابعة للعدو، بينما تحاصر عدد من فرق العدو مواقعنا. من النظرة الأولى سيبدو أن كتيبتنا قد انتهى أمرها وأن العدو سيصنع منا لحماً مفروماً للنقانق: لكن في هذه اللحظة يعطي النقيب « ساغنر» الأمر التالي إلى كتيبتنا «لم يكتب الله علينا أن نموت هنا، فلنهرب. وهكذا تبدأ كتيبتنا بالهرب، ولكن حين يرى جنود الفرقة المعادية التي طوقتنا أننا نهرب، ولكن باتجاههم، يبدأون بالتراجع مذعورين، ويقعون أسرى في أيدي احتياط جيشنا دون أن يطلقوا طلقة واحدة. في هذه اللحظة بالذات يبدأ بالفعل تاريخ كتيبتنا كله».

وفي مكان آخر خبر من النوع المضحك المبكي عن ضابط كبير اتهم بالتجسس وحكم عليه بالإعدام شنقاً، ولكن رأفة بحاله ونظراً لرتبته العالية، فقد خفف الحكم ليكون بالرصاص بدل الشنق.

وهكذا، تتوالى أحداث رواية «الجندي الطيب شيفيك» كاشفة الغطاء عن مرحلة دقيقة وحساسة من تاريخ العالم. وقد تميز كاتبها التشيكي: «ياروسلاف هاشيك» بتوثيق الواقع المعاش وخاصة داخل المؤسسة العسكرية بكل تفاصيلها. فهو يوثق أسماء المدن والقرى والجسور والوحدات العسكرية والمستشفيات الميدانية، والوحدات المساندة التموينية والحياة الخاصة لكبار الضباط وصغارهم، بأسلوب كوميدي ساخر شبه معجز. فالكتب الأربعة يتجاوز عدد صفحاتها ألف صفحة، ولكنك لا تجد في أي منها حشواً أو كلاماً فارغاً لا لزوم له في السياق الروائي. وحتى الكلمات الخارجة عن المألوف والتي تستخدم للشتم تجد أنها في موقعها تماماً، وأن تغييرها بكلمات أكثر تهذيباً يدفع الرواية إلى خانة الصناعة الروائية. لقد كان الكاتب يسابق الزمن لإنهاء كتابه الرابع ولم يتمكن من ذلك. إلا أنّ بقاء الكتاب دون نهاية لا يقلل من قيمة الرواية، ولا يحول دون تربعها بين الآثار العالمية الخالدة ذات المدلول الإنساني العميق. كما لا تحول دون تربع الكاتب، رغم ضآلة نتاجه، بين كبار كتاب الأدب العالمي الآن وفي كل العصور.

الثقافة العربية وتحديات العصر

تأليف د. فيصل محمود غرايبة

أ.د. عصام سليمان الموسى

تمهيد

يرى الباحث الدكتور فيصل غرايبة في مقدمة كتابه× أن الاهتمام يتزايد بمفهوم الثقافة، «لأن الثقافة تطبع شخصية الإنسان منذ ولادته بصفات خلقية وقيماً أخلاقية وتربط سلوكه، وبطريقة لا شعورية، بأسلوب الحياة والمجتمع الذي ينتمي إليه ويعيش فيه» (ص7).

بدأ انشغال المؤلف بموضوع الثقافة في منتصف تسعينيات القرن الماضي، حين بدأ القرن يشارف على المغيب، مع نهاية الحرب الباردة وسقوط الاتحاد السوفيتي، وانبلاج فجر العولمة مع قدوم الألفية الثالثة. شغله الموضوع، فعَمِلَ على استقراء «مستقبل الثقافة العربية باحثاً في إطار العولمة، وخاصة ما يتعلق بالعولمة الثقافية»، ساعياً أن يربط هذين الإطارين – الثقافة والعولمة- «بقضايا التنشئة الاجتماعية والتعليم وتهيئة الإنسان».

فصول الكتاب:

فصول الكتاب الخمسة دراسات مستقلة أجراها الباحث، يربطها إطار الثقافة. وفي كل فصل، رجع إلى دراسات سابقة عالجت الموضوع أو اقتربت منه، فاستشف منها أفكاراً أضاءت المسار، ولوَّنَتهُ برؤى باحثين عرب وغربيين وشرقيين. وواضح أنه سار بحذر شديد، تشده ثقافته العربية الإسلامية تارة، وتجتذبه العولمة بآفاقها الواسعة، فيبدي خشيته من آثارها تارة أخرى، تنتابه مشاعر تفاؤل أحياناً، وتطغى عليه مشاعر تشاؤم أحياناً أخرى، إلى أن يستكين في نهاية دراسته إلى القبول بالعولمة طريقاً للخلاص إذا ما أحسنت مواجهتها.

الثقافة العربية والقرن الحادي والعشرون

في الفصل الأول «الثقافة العربية والقرن الحادي والعشرون»، يقول الباحث أن الألفية الثالثة تحتاج «إلى استعداد ذهني مناسب» يستوعب «تكنولوجيا العصر وإبداعاته» لكي

◄ كاتب وأكاديمي أردني.

تواكب الشعوب النامية، ومنها العربية «مواقف وأفكار ورؤى الشعوب والمجتمعات المتقدمة». ويرسم صورة للمجتمع الذي ننشد، فيصفه بأنه «المجتمع المنظم الذي ينشر العدالة بين أبنائه ويغطيهم بمظلة الأمان الاجتماعي حيث لا جهل ولا مرض» (ص15).

لكن كيف الوصول إلى هذا المجتمع الذي ينشده فيصل غرايبة؟ يتم ذلك بمواجهة التحدي بأن نعيد تأسيس أوضاعنا «على ثلاثة أركان هي: إنجاز التنمية، وإطلاق الديمقراطية، «واحترام حقوق الإنسان لكي تضمن العدل والرخاء والحريات الأساسية لأبنائنا» (ص16). لكنه يرى أن الوصول الى هذا الهدف تعتريه تحديات اقتصادية واجتماعية يواجهها العرب وهم يدخلون القرن الحادي والعشرين منها: النمو السكاني المتزايد بواقع 5% (وهو من أعلى المعدلات بالعالم)، والفقر، وسوء التغذية، والبطالة، والزحف الصحراوي وقلة المياه، وضعف الناتج الزراعي، وأزمة الغذاء، وارتفاع الأسعار، وعودة المهاجرين، وتزايد أمواج النازحين من الريف إلى المدن، والتوسع الكمي في التعليم، والبطالة.

وهنا تسود نظرة تشاؤمية «لعالم ثالث» ينوء بمديونية بلغت أكثر من (2) ترليون دولار مع نهاية القرن الماضي (وكم هي اليوم؟؟)، إضافة لخطر الهيمنة الاقتصادية الرأسمالية الغربية، وخطر «شبكات الإنترنت» (ص26)، فيخلص إلى أن العالم الأول «يقف حجر عثرة أمام نهوض العالم الثالث».

هو اذن يحمّل الغرب مسؤولية تخلف العالم النامي، وهذا ما لا أتفق معه فيه، إذ عليه أن يبين كيف أن الصين التي كانت مسحوقة نهضت ونمت وأصبحت قوة عظمى في غضون نصف قرن بعد أن كانت مستباحة من الغرب، ومثلها اليابان التي قصفت بقنابل نووية دمرتها، وألمانيا أيضاً!! إذن فمعدن الشعوب يختلف من مجتمع الى آخر، وهمته تتباين!!

وسرعان ما يتدارك الباحث الخطل الذي جنح نحوه، فيقترح بديلاً «إنسانية العلاقات الإنسانية كفيل بمواجهة شطط العولمة وتجاوزاتها». وهنا يطالب بمحاصرة «العولمة بالعالمية» القائمة على التنمية وحقوق الإنسان والديمقراطية «بروح العلم» وممارسة البحث والتطوير لتحقيق التنمية الشاملة التي تقود للعدالة، وتمكننا، من ثم، لكي ننهض.

الثقافة العربية في عصر الاتصالات والعولمة

في الفصل الثاني «الثقافة العربية في عصر الاتصالات والعولمة»، تبرز النظرة التشاؤمية عند الباحث بصورة واضحة إذ يقرر أنه «في ضوء ثقافة التنميط التي تسعى العولمة لفرضها، تسود العالم الآن عملية تحوّل تاريخية بأبعاد عالمية واضحة، ينعدم فيها التقدم والرخاء» خاصة وأن «ثقافة تقنيات الاتصال والإعلام» تقوم على «إجبار الرأي العام على التخلي عن مقوماته الشخصية والابتعاد عن ثقافته الشعبية وتقويضها بالثقافة الجماهيرية المنبثقة عن وسائل الإعلام» (ص45).

وهنا يعرب بوضوح عن خشيته من ذوبان الثقافة العربية أمام الغزو الثقافي الأمريكي تحديداً فهذه «أمة تنتمي إلى الماضي ذهنياً، وتعيش الحاضر مادياً، وتريد السيطرة على المستقبل أملاً وحلماً دون امتلاك مفاتيح المستقبل» (ص49). وللخروج من هذا المأزق، تراه يحدد ملامح الثقافة العربية ممثلة باللغة العربية والدين الإسلامي، وطبيعة الشخصية العربية التي تتصف بصفات النخوة والشهامة والعزة والغيرة والكرم (الباحث أغفل ذكر سمة الشجاعة!) وهذه سمات، برأيه، «تكسبها مناعة تقاوم الاستلاب» (ص59). لذا تراه يقارن بين سمات الثقافتين العربية الإسلامية من جهة، والغربية من جهة ثانية، في مجالات عدة هي:

1- اللغة، ويعتبر لغتنا «أشرف اللغات» فهي لغة القرآن الكريم.

2- والمرأة التي «تحاول ألوان أجهزة الإعلام الغربية بكل ما أوتيت من تقنية... أن تنقل ثقافتها السائدة في مجتمعاتها حول ما تسميه حقوق المرأة، وعمل المرأة، والاختلاط... وغير ذلك لإفساد المجتمعات النامية.. والعربية.. وإشاعة الإباحية منها حتى تسهل السيطرة عليها وتغيير ثقافتها» (ص73)! وثم يفاجئك بقوله إما بمسألة «الاختلاط والنظر إلى المرأة، فالتشريع منع عملية الإدراك» (ص74). ورغم غموض الاقتباس الأخير، لكن بدا لي أن الباحث لا يشاهد التلفزات العربية والصورة التي تقدمها للمرأة العربية.

3- الحرية.

4- الكفاية والأمن.

5- حقوق الإنسان، ويقرر في هذا المجال أن «نموذج حقوق الإنسان الذي يتبناه الغرب نموذجاً منافقاً» (ص 76). وهنا تلوح ملامح عدم اتفاق الباحث نفسه مع ما قاله في الفصل الأول. كما يلوح صراع في نفس الباحث بين القومية والدين، فيخلص في نهاية الفصل للقول إن هذه السمات الخمس محددة ضمن الشرع الإسلامي، ولا يجوز الخروج عنها. لكنه بمقارنته هذه يقر (ربما مستذكراً ما أقر به الشيخ الطهطاوي قبل قرنين من الزمن) بأنهم في «الغرب يتمسكون بقيم جديرة بالذكر والتطبيق، ولا نعدو الحقيقة أن قلنا إن هذه القيم هي جوهر قيمنا الإسلامية ولب عقيدتنا، ولكننا تخلينا عنها» فأصبح «حالنا كما ترون»، ومن هذه القيم يعدد: الإخلاص في العمل، وأهمية الوقت، والصدق.

أهمية التنشئة الاجتماعية

ولمواجهة الغزو الثقافي يحدد ست خطوات لا تخرج عن سياق ما ذكره قبلاً (ص82) إلا بتركيزها على أهمية التنشئة الاجتماعية، فيتحدث في الفصل الثالث عن التنشئة العربية، ونقل الثقافة ونشرها، وضرورة الاهتمام بالأطفال وتنشئتهم «كالأجسام المضادة» لتحقيق «المناعة الكامنة والحصانة الحقيقية ضد كل الأمراض».

وهنا يبدي ثانية توجسه من العولمة فيراها «خط مواجهة حضارية ساخنة»، كما يرى صورة مستقبلنا «شديدة الضبابية» إذا «لم يتغير الإنسان من الداخل». ويعاود مناقشة أفكار طرحها سابقاً حول الإنفجار المعرفي، والانفجار السكاني، والانفجار المعلوماتي، ويقترح ثلاثة محاور لإعداد أطفالنا لصناعة المستقبل:

1- بناء الثقافة الذاتية للطفل العربي المتمثلة «بإحياء التراث العربي الإسلامي» و«اختيار البدائل الثقافية المنسجمة مع أحوالنا الثقافية والمنطلقة من تحديث الإسلام» (ص111).

2- الارتقاء بالثقافة العلمية.

3- التركيز على القيم المؤثرة.

ويحدد المؤسسات التربوية التي تعنى بالتنشئة، وهي:

1- الأسرة، وينتقد أساليب التسلّط والدلال والتذبذب في معاملة الطفل.

2- والمدرسة، التي يراها تراجعت عن دورها.

3- ووسائل الإعلام.

ويحدد مظاهر أزمتنا التربوية في عصر العولمة (ص144)، ويضع تصوراً تقليدياً

للخروج من الواقع الراهن.

تهيئة الإنسان لمواجهة مستجدات العصر

في الفصل الرابع، «تهيئة الإنسان لمواجهة مستجدات العصر»، يقدم الباحث دراسة مسحية أجريت على سبعين من طلبة جامعة اليرموك للعام الدراسي 1998- 1999 سعت «إلى

تحليل السياسات التعليمية وخاصة التعليم الجامعي للكشف عن دورها في تهيئة الإنسان في المجالات المعرفية والثقافية» (ص 142). ويقترح تسعة مبادئ ترتكز عليها السياسة التعليمية منها: الاهتمام بالبحث العلمي وهيكلة التعليم الجامعي والربط بين التخصصات والاحتياجات الفعلية (ص150). ويحدد في ضوء المسح الميداني الوظائف التي ينبغي أن تقوم بها الجامعات ليخلص إلى أن «وظيفة التعليم الجامعي لم تعد مقصورة على تلبية الاحتياجات الاجتماعية والمطالب الفردية، بل تجاوزتها إلى النواحي الوجدانية والأخلاقية» (ص168).

الثقافة العربية : نظرة إلى المستقبل

في الفصل الخامس «الثقافة العربية : نظرة إلى المستقبل» يكشف عن «التوجس» الذي «يستقبل العرب وسائر المسلمين» به العولمة. هنا هو يخصص، فلا يتحدث عن الدول النامية كما في الفصل الأول من الكتاب. أما توجسه فمرده أن العولمة ستعمل على «تقويض التراث العربي والإسلامي» وستؤدي «إلى تذويب الثقافة العربية الإسلامية بالوعاء الثقافي الغربي، وبالأخص في عنصره الغالب، أي العنصر الثقافي الأمريكي، أوما أصبح يدعى بالأمركة والتأمرك» (ص177).

تتنازع الباحث نظرته إلى الحال التي وصلنا اليها، وما يصبو اليه من واقع يرتقي اليه، فيرى أننا «إذا أردنا أن ندافع عن ثقافتنا أو أن نحصّنها من الاختراق الثقافي الخارجي، فحري بنا أن نزيد من قدراتنا واستعداداتنا للتفاعل مع ما يفيدنا من الثقافات الأخرى، والإسهام من خلال هذا التفاعل في بناء ثقافة عالمية معاصرة» (ص187). وهو بهذا يصنف نفسه بأنه من الفئة الثالثة، التوازنيون، لا الخلدونيون ولا الغربيون، الذين يدعون «بفتح الأبواب والنوافذ للثقافة العربية لتأخذ من غيرها وتعطي لغيرها، بشكل تفاعلي متبادل، لا يحد منه عجز ولا تصده مقاومة تدعو للانغلاق والابتعاد» (ص190).

الباحث يستكين إذن إلى ضرورة الانفتاح المتعقل للخروج من حالة الماضي إلى مستقبل يكون فيه الإنسان العربي قوة مؤثرة فاعلة. ويحس القارئ أنّ الباحث يفكر بصوت عال، ويتلو أحزانه وتوجعاته، التي تدفع به للخروج عن وحدة الرؤية أحياناً من فصل إلى آخر، لكنها لا تقلل من أهمية مبتغاه، ألا وهو الوصول إلى رحاب ثقافة عربية متينة البنيان تشارك في بناء الحضارة الإنسانية دون انغلاق.

الخاتمة :

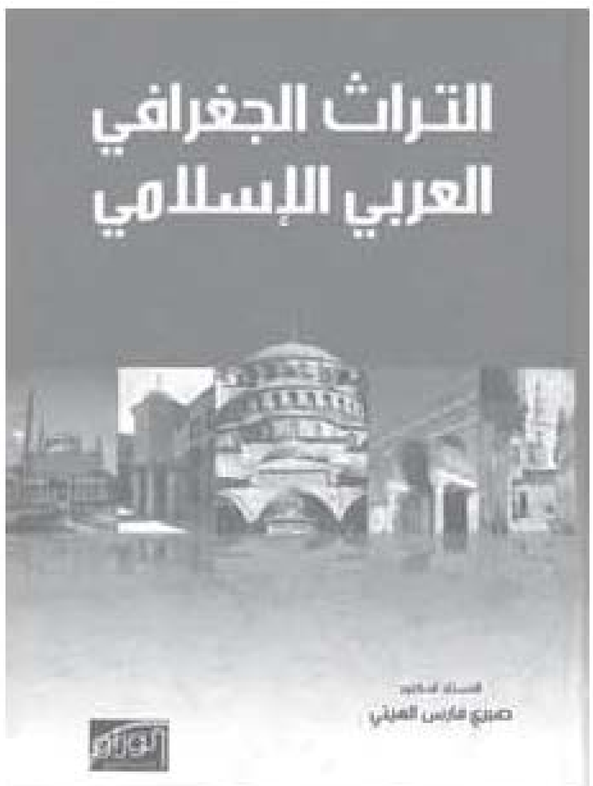
لم يناقش الباحث في كتابه مسائل ذات صلة بالثقافة، كالفرق بينها وبين الحضارة، أو بين أنواع الثقافة (وتحديداً: ثقافة الصفوة وثقافة التراث الفولكلوري والثقافة الإعلامية والثقافة الشعبية)، كما لم يقدم رؤية قومية واضحة لمواجهة العولمة. وهنا لا بد من القول إن بعض الأفكار التي أسس عليها نظرته عند مشارف نهاية القرن الماضي، قد غيرت منها أحداث الربيع العربي أشياء وأشياء، بل إن حديثه عن المرأة تتحداه اتفاقية (السيداو)، التي تنهي التمييز ضد المرأة، والجدل حولها في مجتمعنا العربي الإسلامي على أشده بين تقليديين ومستقبليين.

وختاماً، يصدر كتاب الدكتور فيصل غرايبة عن وعي صادق بحجم المشكلات التي يواجهها الإنسان العربي في المرحلة التي واكبت قدوم الربيع العربي، كما أن الأفكار والمناقشات التي طرحت فيه تمثل تمثيلاً صادقاً ما يعتلج في نفس المثقف العربي من تطلعات لبناء مجتمع عربي قوي له مكانته في عصر العولمة الرقمية.

• صدرت الطبعة الثانية من هذا الكتاب عن وزارة الثقافة الأردنية عام 2011 في سلسلة القراءة للجميع – مكتبة الأسرة الأردنية، وكانت الطبعة الأولى قد صدرت عام 2004.

«التراث الجغرافي العربي الإسلامي» للأستاذ الدكتور صبري فارس الهيتي

د. سناء شعلان*



عن مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع في عمان/الأردن للعام 2007 صدر كتاب «التراث الجغرافي العربي الإسلامي» للأستاذ الدكتور صبري فارس الهيتي في واقع 280 صفحة.

يبدأ المؤلّف كتابه بالتوثيق لبدايات تخطيط المدن عند العرب الذي بدأ وفق رأيه قبل الإسلام، على الرّغم من تبلور هذا الدور بشكل ناضج بعد انتشار الإسلام، وتوجّه العرب المسلمين إلى العراق وبلاد الشام وشمال إفريقيا لتحريرها من السيطرة الفارسي والرومانية.

وقد أبدى العرب عبقرية خاصة في تخطيط مدنهم التي راعوا فيها التكيّف السليم مع البيئة الصحراوية القاسية، والحذر من تربّص الأعداء بهم، ومراعاة التنسيق في توزيع مرافق الخدمات الدينية والاجتماعية والسياسية والتجارية والسكنية مع الأخذ بعين الاعتبار مراعاة مشاعر النّاس وروابطهم القبلية.

* كاتبة وأكاديمية أردنية.

وقد شهدت الحضارة العربية قبيل الإسلام نشأة بعض الدويلات العربية التي ازدهرت في الجزيرة العربية سواء في جنوبها أم في وسطها أم في شمالها، وقد اكتسبت الكثير من تلك المدن أهميتها من موقعها على طرق القوافل المتجهة نحو الأراضي التي تسطر عليها الإمبراطوريتان الفارسية والبيزنطية. ومن هذه المدن العريقة التي كان لها مكاناً على الخارطة التاريخية القديمة كلٌّ من مدينة الحيرة في جنوب الكوفة في العراق، ومدينة البتراء الواقعة في وادي موسى شرقي الأردن، ومدينة الحضر الواقعة جنوبي غرب الموصل في العراق، ومدينة تدمر في الواقعة في أواسط بادية الشام، وذلك فضلاً عن الكثير من المدن التي ظهرت وازدهرت في اليمن بسبب الظروف المناخية، والتفاعل مع البيئة الطبيعية، ومن أشهر هذه المدن معين ومأرب.

ولم يكن العرب عشوائيين في اختيارهم لأماكن مدنهم أو في تخطيطها ، بل كانوا يتبعون الكثير من الأسس في الاختيار والتخطيط والبناء، مثل مراعاة العوامل الطبيعية، والعوامل العسكرية، والعوامل السياسية والإدارية، والعوامل الدينية.

وقد اتّسم التخطيط العربي بسمات مشتركة في جميع المدن التي شُيّدت في الفترة الإسلامية، ومنها: الاهتمام ببناء المسجد الجامع في وسط المدينة، وجعل دار الإمارة ملاصقة له في أغلب المدن، وجعل الأسواق قريبة من المناطق السكنية، وحول المسجد الجامع، وتقسيم المدن في الغالب على أساس قبلي، والاهتمام بتحصين المدن.

وقد راعى العرب في بناء مدنهم ترك فضاءات ومساحات بين الأبنية وداخلها، لتقوم بالأدوار الدينية والاجتماعية والعسكرية والتكييف المنشود منها، وأشدّ ما تتجلّى هذه الفضاءات في فضاءات الأسواق، وفضاءات المساكن، وفضاءات الخانات، وفضاءات المدارس، وفضاءات الشوارع والأزقّة.

والحديث عن المدن عند العرب يستدعي الحديث بالضرورة عن رسم الخرائط الجغرافية والطبوغرافية عند العرب، مروراً باستعراض المدارس العربية الإسلامية التي اهتمّت برسم الخرائط من حيث منهج كلّ واحدة منها، وأسلوبها في رسم الخرائط والمضامين التي تحتويها وأهدافها. ومن أبرز هذه المدارس: المدرسة الأولى التي ظهرت في القرن الثالث الهجري، حيث ظهر عدد من الجغرافيين والرحالة الذين ضمّنوا كتبهم معلومات جغرافية مهمة، واهتمّ بعضهم برسم خارطة العالم المعروف آنذاك، وكان من أقدمهم أبو جعفر محمد بن موسى الخوارزمي.

أمّا المدرسة الثانية ، فهي المسمّاة بالمدرسة العربية الكلاسيكية، وقد سميّت بمدرسة البلخي، وهي تمتدّ من القرن الرابع الهجري القرن العاشر الميلادي، وفي هذه الفترة وصل النضج الجغرافي إلى قمته، واستمرّ هذا النّضج في التأليف لقرنين.

ويأتي العالم الجغرافي الإدريسي ليتوّج المدرسة الثالثة التي شهدت جهوداً عربية عملاقة في رسم الخرائط إلى أن استطاع الإدريسي بعد سنوات من العمل الموصول المبني على الحقائق العلمية والفنية أن يرسم خارطة عالمية صحيحة لا تختلف كثيراً عمّا هو معروف في عهدنا الحاضر. أمّا المدرسة الرابعة فقد اهتمّت بمؤلفات المسالك والممالك التي تشمل فروع الجغرافية الوصفية والإقليمية.

كذلك عُني العرب بعلم الهيئة أو بعلم الفلك، وقد استند هذا العلم بالدرجة الأولى عندهم على علم الأنواء. وقد اكتسب هذا العلم الكثير من التسميات مثل: علم النجوم،

وعلم هيئة الأفلاك، وعلم صيغة النجم، وعلم التنجيم، وعلم صناعة التنجيم، وعلم أحكام النّجوم، وعلم النّجامة.

ويرجع اهتمام العرب بترجمة كتب علم الفلك إلى عهد خالد بن يزيد حيث ترجم أوّل كتاب الفلك في أواخر العصر الأموي، وهو كتاب مفتاح النجوم، المنسوب لهرمس الحكيم. وهذا الاهتمام قاد العرب إلى متابعة الكثير من القضايا المهمة في علم الفلك، مثل دائرة حركة الأرض، وقياس محيطها، ومتابعة حركة الأرض، فضلاً عن جملة عملاقة ورائدة من الإنجازات العلمية في علم الفلك.

ويرصد المؤلف في هذا الكتاب سير أهم علماء الفلك المسلمين، وهم: الفرغاني، وأولاد موسى بن شاكر، ومحمد بن موسى الخوارزمي، وثابت بن قرة، والبتاني، والصوفي، والبوزجاني، وأبو الريحاني البيروني، والزرقاني، وسند بن علي، وحبش الحاسب، ونصير الدين الطوسي، وعلاء الدين ابن الشاطر.

ويتطرّق المؤلّف في فصل خاص إلى التراث الجغرافي الزراعي والرّي عند العرب، ويذكر إنّ تراث العرب في هذا الشأن ضارب في القدم، ويمتدّ إلى أيام السومريين والأكاديين والبابليين والأشوريين في وادي النيل، وهذا التراث امتدّ إلى زمن الدولة العربية الإسلامية لاسيما في القرنين الثالث والرابع الهجريين، وامتدّ هذا التقدّم العلمي حتى القرن الثامن الهجري في الأندلس، حيث كان لعرب الأندلس دور مميز في علوم الري والفلاحة.

وقد تمخّضت جهود العرب في هذا الشأن عن تأليف موسوعات علمية وكتب متخصصة بهذين العلمين التي شملت الرّي، والزّراعة، وتصنيف التربة، والاستدلال على مكامن المياه الجوفية، وتربية الحيوانات والبيطرة، والاهتمام بالنباتات وأصنافها، وخزن المنتجات وتقاويم الزراعة، وإجراء التّجارب العلمية على المحاصيل والأشجار.

وفي مجال تصنيف النباتات استطاع العرب أن يصنفوها على مجموعات وفق معايير لم تكن معروفة قبلهم، كذلك استطاعوا أن يصنّفوا الترب وفق الاعتماد على طبائعها مثل: الرطوبة واليبوسة والبرودة والحرارة، واشتمل بناء على ذلك توضيح الصفات الأساسية للترب، ومدى تقبّلها للماء، وحاجتها للتسمّد، وطرق التعامل معها.

والجدير بالذّكر في هذا المقام أنّ العلماء العرب في مجال الفلاحة قد ألّفوا كتبهم بموجب تجارب علمية قاموا بها على النباتات في حقول خاصة بهم، وفي ضوء ذلك كانوا يضعون ملاحظاتهم، ويستفيدون أيضاً من ملاحظات غيرهم بعد دراستها وتمحيصها، وإثبات صحتها.

ويرصد المؤلّف في الفصل الأخير من كتابه سير أهمّ الجغرافيين العرب الذين ظهروا، ويرصد ما قدّموا من إبداعات عديدة للبشرية جمعاء كانت بمثابة إضافات علمية قدّموها لعلم الجغرافية الذي استفادت أوروبا منه. ومن أبرز أولئك العلماء الجغرافيين: الجاحظ، واليعقوبي، والأصطخري، وقدامة بن جعفر، وابن حوقل، وإخوان الصفا، والمسعودي، والخطيب البغدادي، والهروي، وياقوت الحموي، وعبد اللطيف البغدادي، والقزويني، وابن فضلان، والسيرافي، والبكري، والشريف الإدريسي، وابن فضل الله العمري، وابن خلدون، والخارجي.

«مريم ذاكرة وطن» لمحمد حسين الأطرش:

سردٌ يقوم على التذكُّر ويرسم الاشتباك بين الحب والحرب

هيا صالح



ترتكز رواية «مريم ذاكرة وطن»، باكورة أعمال الكاتب اللبناني المقيم في كندا محمد حسين الأطرش، والصادرة ضمن منشورات الصالون الثقافي الأندلسي في مونتريال (دار فضاءات، عمّان، 2011)، على ثنائية الحب والحرب.

حيث تؤكد بطلة الرواية «مريم» عبر تذكُّرها للأحداث وسردها للوقائع واسترجاعها للزمن، ما تحمله من عشق متأصل لـ«خالد» (الابن الغائب) الذي ترى فيه صورة الأب المقاتل والأخ الثائر والزوج الراحل والحفيد القادم.

وهي في كل وقفة لها مع الذاكرة، تستحضر أوجاع الحرب التي عانت وظلت تعاني من نتائجها على مدار سني عمرها، فقد أفقدتها الحرب أعزّ الناس لديها، منهم من استُشهد، ومنهم من زُجّ به في المعتقلات والسجون المظلمة، ومنهم من فُقد وانقطعت أخباره عنها لتظل تكتوي بنار الانتظار لغائب ربما تعرف في قرارة نفسها أنه لن يعود، كابنها «خالد»: «كانت تقول ضاحكة لمن يسألها عن عمرها، إن تاريخ صلاحيتها قد انتهى منذ زمن، وأنها تعيش بقلب خالد» (ص 9)؛ و«خالد» كان كغيره من الشباب الذين سجنتهم «أنظمة جبانة» ليصمتوا، لكنها رغم الزنازين المظلمة وغرف التعذيب لم تستطع تكميم أفواههم لأن آلاف الأصوات المؤيدة لهم آمنت بقضيتهم وتبنّتها.

يبدأ السرد من قرية «كفر منسي» التي تظلّل الألفة بيوتَها الطينية وبساتينها الخضراء، في حين يتحلّى ساكنوها بعزيمة لا تُقهر إذ يتهددهم السقوط منذ لحظة الولادة، ويجدون أنهم أمام خيارين: إما أن يستسلموا، أو أن يشقوا الصخر بأيديهم ويبنون فوقه: «هم قساةٌ بارِدون من الخارج كصخرها ومليئون بالدفء كشمسها، الشمس في كفر المنسي أنسَت أهلَها فازدادت قرباً» (ص 13)، و«مريم» التي عاشت في القرية أحلام الحب ومخاوف الحرب، وفيها اختزنت ذكرياتها واختبرت الحياة، تحكي عبر تقنية التذكر والاسترجاع عن حبها الأول لـ«توفيق»، والعلاقة «الشفيفة» التي جمعتهما وانتهت بزواجهما، مستحضرةً صوراً من قريتها تؤثث المشهد وتعرّف القارئ

كاتبة أردنية.

بطبيعة الحياة التي عاشتها والتجارب التي خاضتها على أكثر من صعيد؛ منها ما يرتبط ببيت عائلتها وبالرجل الذي أحبّته، ومنها ما يصف بشاعة الحرب وقسوتها.

يتوالى انثيال الصور من ذاكرة «مريم» حتى تتشابك معاً بكل ما فيها من حب وحرب، قسوة وحنو، خوف وألفة، لتتشكل في النهاية صورةٌ كبرى لحياة «مريم» التي تتقاطع مع حياة القرية وساكنيها.

ونظراً للتداعي المستمر، تغرق «مريم» في حوارية مع الراوي، تبدو لشدة حميميتها كأنها مونولوجات داخلية؛ أو كأن «مريم» تحدّث نفسها، بخاصة أن الراوي الذي يبدأ تسجيل الحكاية لم يتجاوز السنوات العشر، وفيه ترى «مريم» صورةً لجيل منْتَظَر ينبغي له أن يستقي الحقيقة من ذاكرة الذين خاضوا غمار الحرب وعايشوها وعانوا ويلاتها.

هذا الوعي الذي توافرت «مريم» عليه، هو ما دفعها لتطلب من الراوي وقد أمسكت به يخطّ قصصه بالطبشور على الحائط، أن يكتب قصتها: «كنتُ ابن السنوات العشر عندما أمسكَتني بالجرم المشهود وأنا أكتب بالطبشور بضعةَ جُمَل على الباب الحديدي لحديقتها، هممتُ بالهرب يومها، لكنها أمسكتني بقوة وضحكتْ قائلةً: لا تهرب.. ماذا تكتب؟ تبدو قصة جميلة؟ كانت تقرأ الكلمات المكتوبة وتحدّثني وأنا أغرق في صمت مطبق من دون أي إجابات. وأخيراً نطقتْ حكمها: سأعفو عنك هذه المرة شرط أن تكتبني يوماً بعد موتي قصةً من قصصك» (ص 9).

من هنا، تبدأ «مريم» تملّي على الراوي من ذاكرتها، لتسيطر تقنيةُ التذكّر على مجمل الرواية، وهي تقنية تؤكد أهميةَ ما تختزنه ذاكرة الجيل الذي عاين الحرب وشهدها من أحداث ومشاهد، ونقلها للأجيال المقبلة، لذا ليس من المصادفة أن ينأى كاتبُ الرواية، المعروف بحضوره في مجال الإعلام الصحفي، عن استقاء أيّ معلومة ذُكرت في الرواية من مصدر له علاقة بالإعلام، ويلجأ بدلاً من ذلك إلى ذاكرة مريم المكتنزة بالأحداث الأكثر صدقيةً؛ منها ما يرتبط بالقرية التي هي جزءٌ من الوطن (لبنان) الذي خاض حروباً عدة، ومنها ما يرتبط بأحداث إنسانية تفيض جوانبها بالمشاعر والأحاسيس الشفيفة.

وبذلك، تبدو «مريم» في أحد وجوهها، شخصيةً رمزية، إنها: «(ستنا مريم) كما كان يحلو لوالدها أن يسمّيها نسبة إلى السيدة مريم العذراء» (ص 21)، وهذه القدسية لها من الروايات ما يدعمها ويؤازرها، حيث وُلدت مريم في أقل من بضع دقائق، ولم تكن كغيرها من الأطفال تبكي، وإنما كانت تضحك، وفي السنة التي وُلدت فيها، انهمر المطر ليروي أرض القرية بعد انحباس طويل، وفيها خرجَ الجنود الأتراك من لبنان، فعَرفت القريةُ «الفرح رغم الألم الذي يعتصر قلوب الأمهات على فراق أغلى ما لديهن، لكن أملاً ما كان يخدرهن بأن أولادهن سيعودون ما دامت الحرب وضعت أوزارها» (ص 21).

ونظراً لهذا التحول في حياة القرية الذي تزامنَ مع ولادة «مريم»، عُرفت سنَةُ الخير هذه بـ«سَنَة مريم» وظلّت تؤرخ لمرحلة مفصلية وحاسمة، لا في حياة «كفر المنسي» فقط، وإنما في حياة لبنان بأكمله.

تتجاوز «مريم» كونها فرداً من البشر عاشَ تجربة الحرب المريرة، لتصبح رمزاً للوطن، لذا فهي لا تذّكر سنوات عمرها، وعندما تحْسبها فليس بمقياس الأيام والسنوات، وإنما بعدد الأحداث التي عاشتها والذكريات التي اختزنتها. اليومُ بالنسبة لها يومان: الحدث، وذكراه التي ربما تكون أشد وقعاً في النفس وأعمق أثراً من الحدث: «كانت تحسب عمرها بزمن الأحداث التي عاشتها، وبزمن الذكريات التي عادت وعاشتها ليتضاعف العمر سنوات عديدة يصعب تحديدها. وكيف يكون الأمر إذا كانت الأحداث بمثل ما مرّ بمريم. أحداث حياتها كانت صورة لوطن يعيش أحزان شعبه» (ص 63).

تُطلّ قرية «كفر المنسي» كبطلٍ حاضن للأحداث التي عاشتها لبنان في سبعينيات القرن الماضي، حيث عانى الناس الآمنون في بيوتهم وقراهم ومدنهم، من حرب أهلية بين الفصائل المسلّحة

مختلفة الانتماءات، والقوات التي تدعمها، وهي حرب امتدت لسنوات، ووضعت أوزارها مرحلياً، غير أن ما سبّبته من ألم وفقد ودمار وخراب، ظل حاضراً في ذاكرة الجيل الذي شهدها والأجيال اللاحقة، وهذا الحضور تميّز بالخوف والرعب: «كل الذكريات مؤلمة حتى أكثرها جمالاً وأكثرها سعادة. لحظة الحزن تجْلِدُنا بمرارتها، ولحظة الفرح يقتُلنا غيابها. تصبح الذاكرة سجناً، تستحيل الذكريات أدواتِ تعذيب وتتوه الروح بين اللحظة وذكراها» (ص 65).

ورغم أن «كفر المنسي» سُمّيت بهذا الاسم نظراً لبعدها عن المدينة وانقطاعها من المواصلات، إلا أنها لم تكن معزولة عمّا يدور من أحداث حولها، لذا فقد أعلن ساكنوها حالة من العصيان والتمرد على الأنظمة والقوانين التي لا تقيم وزناً لحقوقهم ولا توفر لهم حياة كريمة. وفي محاولتها لإنهاء حالة العصيان تلك استخدمت السلطاتُ طائرات مقاتلة لقصف البيوت وتدميرها فوق رؤوس أصحابها، وقتْل الأطفال والنساء والشيوخ بلا رحمة، لكن أهل القرية لم يستسلموا وقاتلوا بشراسة. وحده «أبو مريم» لم يكن من بين الذين شاركوا في العصيان، إذ كان يردد دوماً: «هم عرب نعم، ونحن عرب، فمِن أجل مَن سنقاتل في هذه الحرب؟» (ص 106).

لكن موت «خالد»، الابن الوحيد لـ «أبو مريم»، غيّر من نظرة الأخير للحرب، حيث مات ابنه بعد إصابته بطلق ناري خلال اجتياح «قوات الوطن» لأرض «كفر المنسي» في العام 1958، وعلى إثر ذلك وَلدت «مريم» «خالد» الابن: «تتذكر مريم تلك اللحظات وعيناها تلمعان بنور غريب. صيف 58 أخذ منها خالداً الأخ وأعطاها خالداً الابن الذي ما زالت تنتظره هناك عند المدخل الغربي لكفر المنسي. كانت تردد دوماً أن خالداً أعطاها الحياة والموت معاً لأنها تحيا بذكرى خالد وتموت ألف مرة في اليوم أيضاً وهي تنتظر ولو خبراً عن خالد. خالد بين الحياة والموت يتركها تحيا وتموت ألف مرة في اليوم. كانت تقول: (خالد حياتي وموتي)» (ص 117)، وبفقدان «خالد» الابن، يأتي للحياة «خالد» الحفيد، ومن الضروري هنا التوقف عند دلالات اسم «خالد» التي تشير إلى صلابة المقاومة واستمراريتها جيلاً بعد جيل، وصولاً إلى الحرية المنشودة.

تتوالى ذكريات الحرب لتُلْهم ذاكرة «مريم» وأحبابها، تتذكّر مريم نكبة 48 التي كانت بمثابة صفعة قوية على وجه مريض يحتضر، ونكسة 67 التي تشبه السقوط من علوٍّ شاهق، إذ تكسرت فيها أحلام العروبة: «عام 48 كانت النكبة، عام 58 كانت الصدمة وعام 67 كانت النكسة. تضحك مريم وهي تردد ذلك وتستذكر وجه توفيق وهو يخبر ابنه خالداً كل ذلك.. تتذكر المرارة والغصة في حلق توفيق وهو يخبر ابنه خالداً بأنهم (جيل الأحلام المخصية)» (ص 137).

يتوالى السرد لتنتهي الرواية برحيل «مريم»، وبامتلاء الراوي بحكاياتها التي بدأ يفرغها على الورق كما عاهدها، وبذلك تصبح ذاكرة «مريم» دليلَ الراوي لنقل تأثير الحروب في الناس حيث افتقاد الطمأنينة والأمن والحب، وبما يكشف التناقض التام بين مفردتَي «الحب» و«الحرب» اللتين لا يمكن أن تلتقيا أبداً، فالمكان الذي تُعشش فيه الحرب، تنتفي عنه صفات الأنْس والطمأنينة والاستقرار التي تجتمع بالحب، لذا بدتْ «كفر المنسي» أكبرَ من مجرد قرية ببيوتها وطقوسها وناسها. إنها فضاء اجتماعي متكامل، وهي معادل موضوعي للوطن بأكمله، كما أن مصير «مريم» الفاجع وخساراتها المؤلمة معادلٌ موضوعي لمصائر اللبنانين الذي عايشوا الحرب وتكبّدوا أوجاعها.

أوجدت تقنيةُ السرد القائمة على الاسترجاعات الزمنية التي تنثال وفق منطق الذاكرة الانتقائي الخاص، تداخلاً في حركة السرد بين الداخل والخارج، العام والخاص، القريب والبعيد، الواقع والمأمول.. حتى لَيبدو أنْ لا فصل بين كل ذلك، بما يشير إلى شكل واحد للحرب التي تحمل السمات نفسها في كل زمان ومكان. والحرب وفق هذا المنطق أيضاً، تُجهض الحب أو تحوله من أداة للسعادة والطمأنينة، إلى أداة تعذيب تجعل الذاتَ مسكونة بهاجس الموت والفقد والدمار.

قراءة نقدية في

رواية «ظـلال باهتـة» للكاتب نازك ضمرة (1)

أسعد اللامي

هيمنة الأنثى و حلمية المكان لمواجهة «الدياسبورا» وكان الحب أو المحبوب يعاقب نفسه، لعدم لحاقه بالمحبوبة ولانعدام حركيته على الأرض التي كانت تموج في زمان غير مستقر البتة، وكان لا بد للوشيجة التي تربط المحب ومحبوبته أن تموت على الأرض ليبقى الهيام خالداً في الذهن ويسطر بدهشة أخاذة على الورق.

يرتبط الفن الروائي بقيم الطبقات الوسطى أو هو إعلان كبير عن تغير المجتمع ورؤيته وتقاليده، هكذا يرى «آيان وات» الرواية، ويبدو هذا الأمر يتحقق بكليته عند قراءتنا لـ«ظلال باهتة» للروائي نازك ضمرة حيث تتناهب شخصيات النص أحلام وتطلعات أوائل المثقفين العرب والفلسطينيين منهم على وجه التحديد إبان الزمن الافتراضي للرواية، نهاية خمسينيات القرن الماضي أو بداية ستينياته؛ ذلك الزمن الذي شهد تغيرات عميقة وطارئة، أثرت على حيوات الأفراد والسلوكيات وأحدثت هزات عميقة في الرؤى والأفكار.

وعندما تغوص ذاكرة الفنان في أعماق بحيرة ذاكرته لاستذكار عذوبة تلك السنوات وشقائها على حد سواء، وتحت وطأة الافتتان الكلي بأبطال الرواية «ربما يعود السبب، في أحيان كثيرة، إلى كونها تجارب ذاتية محضة، يحدث الإطفاء أو إسباغ الكثير من الملامح الفاتنة على سلوكيات الأبطال، ويحدث التنامي للزمان والمكان اللذين تدور فيهما وتصطرع العلاقات، قد تبدو المعادلة صعبة إلى حد كبير أن نقترب من أبطالنا الذين نخلقهم على الورق، اعتماداً على مخيال شخصي تكوّن والتأم نتيجة الخبرات الشخصية بالقدر نفسه الذي نبتعد فيه عنهم، أن نتركهم على سجيتهم، وفق مقاسات أمكنتهم وأزمانهم، بعيداً عن يدنا المعاصرة التي تزوّق وتضيف الكثير من ملامح الجرأة والمعرفة السابقة لزمانها، لا أعرف لم فكرت بهذا الأمر وأنا أرصد حركات أمينة أو فامينا أو رامينا الفامينة بطلة الرواية، لاحظ أن فامينا ربما يعود إلى اللفظ الغربي fam or faminine الذي يعني الأنثى، وكنت

ناقد عراقي.

أحاول أن أجد تبريراً وابتعاداً في الوقت نفسه؛ تبريراً لمجمل تحركاته في زوايا القدس، وعند باب العمود (والمعروف بـ«باب الشام» تاريخياً) وهي تتأبط يد حبيبها وديع أو ربما تخطف منه قبلة سريعة بعيداً عن الأنظار عند باب العامود.

ذلك الشخص الذي التقته وصادفته في سيارة أجرة متجهة نحو عمان لزيارة أقاربها بعد الهجرة التي فرضت على الفلسطينيين العيش في الشتات، أو كما يسميها وديع بطل الرواية «الدياسبورا»، وكنت أمام أمرين، إما أن أكون غير محيط تماماً بمقدار التمدين والجرأة اللذين كانا يحكمان المجتمع المقدسي أو مجتمع رام الله، بحيث تكون فتاة في مثل سن رامينا على هذا القدر من الجرأة.

«لا بذور للحرية في مجتمعنا، فنخلق لأنفسنا حرية على مقاس عقول أهلنا، أحكمت أقفالها لقرون طويلة»، وفي مكان آخر من الرواية: « همّهم الشعور بالسلام لأنفسهم فقط، يعرف وديع ذلك، أريد التمتع بليل رام الله وبأمسية واحدة بها، فماذا سيقترح وديع؟ هل سيدعوني لزيارة أهله»، قبلته في وضح النهار أما م باب العامود في القدس.

أو أن الروائي المبدع نازك ضمرة قد أحب بطلته لحد الهيام، وأحب زمنها لحد الاندماج الكلي، ونسيان الروح في ثناياه، فأسبغ عليها كل هذه الجرأة الجميلة، وأضاف أن بطلته تحب أغنية «إسأل روحك» لأم كلثوم، مع ان الأغنية جاءت بعد زمن السرد بكثير.

أما الابتعاد، فلقد وجدت نفسي كلما أقرأ اسم البطلة رامينا أجدني أتذكر راما والتنين لإدوارد الخراط، وفي أحيان أخرى تتبدى لي ظلال ليليان في قصة حب مجوسية للراحل الكبير عبد الرحمن منيف.

قد يعود الأمر إلى هيمنة المكان على الرواية وهيمنة الأنثى على المكان، فيما يظل الزمن متكسراً عن عمد حاذق، يغدو ظلالاً باهتة فيما تحدث الانتقالات السريعة بين أزمنة الأبطال من خلال السرد بشكل متدفق وذكيّ، فالمفتتح في مطار قلندية والمنتهى فيه، مع انكسار روحي مذهل للبطل بسبب تردده وعدم استطاعته مجاراة جرأة الأنثى في الرحيل واختيار المستقبل. «سفري مسؤولية وسمه ما شئت، تزيدين الهم، هل تعني أنني الهمّ، وجودي أم رحيلي؟ أرضي ليست صلبة، لكنني جزء منها، ألا ترين أنه رحيل إلى أبعاد بلا مديات، وقد تكون بلا نهايات، تكملة لحلقات تاريخنا الهجروي»

ليعود بعد ذلك وبعد أن تلحّ عليه للحاق بها بعد سنة، «قلت لك أنني نفسي لا أستطيع إيجاد المركز ولا الأرض الصلبة ، ولا مكان الثبات، أحب يومي، وأخشى من الغد، تنظر مينا بعيداً، يظهر التعب والإرهاق على ملامح وجهها». هذه الانتقادات الحادة في الأماكن، وهذا الزمن الدائري المتعمد، دائرة إثر دائرة داخل دائرة الزمان الكبيرة ما بين قلندية أو رسم الطائرة الراحلة بالطباشير على السبورة، وما بين التخفي بالملابس العربية، العقال والثوب والاختفاء في زاوية بعيدة في المطار، والنظر إلى الحبيبة الباحثة عن وجه البطل، عله يأتي في اللحظة الأخيرة، ربما يرمزان إلى الانخذال الكبير للذكر، بمواجهة الأنثى الصادقة، التي تتعدى برمزيتها الخطوط المجردة لها، فتغدو الأم أو الأرض، وسائر القيم الصادقة النبيلة التي نحيد عنها في لحظات الضعف أو الخور. «يقترب بائع السوس منا، صاحب مهنة مخضرم، فهم دون أن نؤشر له، وقبل أن نسأله عن السعر ومقاس الكأس التي نريد، ملأ كأساً كبيرة ومدها صوبنا، قال وديع، لأمي أولاً، ناولها لأمي أولاً؟، ينظر البائع لها في استغراب وتساؤل، محتاراً ماذا يقول، وأياً يخاطب، سوّاس لبق ظريف، ثم يفطن ليقول مترجياً. . . (اسمح لي يا بيك، إذا كانت هذه أمك فهل تقبلاني ابنا لكما؟)، شربت مينه القليل ثم قالت: الله، الله، غيبنا جامع الشيخ حسن(2)، وأتانا سوّاس حسن، مدت يدها

لمحفظتها، أخرجت منديلها المعطر، ثبتته بيدها اليسرى تحت دقن طفلها وديع، ثم مدّت الكأس صوب فم وديعها قائلة: بسم الله اشرب يا ولدي».

أبعد هذا الافتتان، افتتان أشد؟ ربما هو تداخل الأزمنة والأمكنة بمقدرة فذة من لدن السارد، «رائحة كفك يا أمينة، روحك، قلبك، قالبك، هيا تحركي لنرى الله، وطبيعته وهواءه المتواجد في كل مكان، يمسك يدها، بل يجذبها برفق، تتمنع قليلاً ملتزمة الصمت، المرأة ليست حرة في بلادنا، ظروف حياتها صعبة».

أما الأمكنة فلها بهاؤها وتراؤها المطلق، حيث تتسع وتطلق رائحتها العصية عن الزوال في ذهن السارد، فمن رام الله إلى القدس، إلى مواسم الأعياد، إلى يافا، وحيفا، والطريق المؤدية إلى عمان حاضنة الهجرة الفلسطينية «الدياسبورا» حيث الهبوط تحت مستوى سطح البحر، ثم الارتفاع ثانية والتحليق عند عين ماء حزير، وأشجار الجبل، ومزارع الكروم والتين والزيتون، تتخللها التذكارات الفريدة لرائحة الأم وحبها للسفر مع صبيها الصغير، كل هذه الأمكنة لا تنفصل ولا تكتمل إلا مع وجود الأنثى المباركة، تعطيها دفئها وديمومتها، وتصبح هي المحور الذي تدور حول الأشياء، تصبح هي الفرح، وهي الحزن، وهي الابتعاد والاقتراب عن الصفاء الروحي في ظل زمان قاس ومرعب، «كان وديع يقف في صف الصعود لحافلة الزرقاء، خلف كهل عماني يرتدي الملابس العربية، وعلى رأسه عقال، سمعه يدمدم تضايقاً من كثرة الفلسطينيين، ومن طول انتظاره للحافلة التالي، يوجه حديثاً حذراً إلى الكهل أمامه، وبصوت خافت حياً أو حرجاً، وهل كنتم تعانون الزحام من قبل يا حاج؟ ، لم يخطر ببالنا أن شوارعنا وأزقتنا وجبالنا ومغاورنا ستمتلئ بالمهجرين، والنتيجة يا حاج؟ ولماذا فتحتم عمان لهم؟ لماذا لم يبقوا في بقية فلسطين، وذلك أقرب إلى مواطنهم التي أجبروا على مغادرتها ليبقوا على احتكاك وتصادم مع الغرباء الطارئين، أو ليقيموا جنباً إلى جنب معهم في أماكنهم الأصلية، أو حولها على الأقل، ، ، ، إنهم كبار التجار، وأصحاب العقارات والأراضي والأموال هؤلاء المستفيدين يا ولدي».

لمثل هذه الأجواء الحالمة العامرة بقصة حب لم تكلل بالنجاح، ربما بسبب من اللعنة الأبدية التي فرضت نفسها عبر ترحال دائم ومستمر، وفراق مقصود، استمر بلغة جميلة وثرة حتى النهاية، حيث تستمر الأنثى في الحراك وتحصل على فرصة عمل في إحدى الدول البترولية، بينما يبقى الرجل في مكانه تحت ثقل استاتيكي، وعدم قدرته على تحريك قدميه على الأرض التي لم يعد بالإمكان رؤيتها إلا من خلال استعادة ظلالها الباهتة في الحلم أو الظلماء

الهوامش

1 - اديب اردني فلسطيني الأصل يقيم مواطناً في أمريكا

2 - أحد المعالم الرئيسة والأثرية في مدينة يافا العربية قبل الاحتلال، مع أنه ما زال قائماً في المدينة برغم أن مدينة يافا أصبحت ضاحية من مدينة تل أبيب

ثـورة صنــاعـة الكتــاب

خليل قنديل

يبدو أننا في المشهد العالمي والتاريخي للكتابة بدأنا نشعر بقوة مهيمنة تسعى إلى غمر المؤلف بـ«سماكات» ربما تستطيع لاحقاً منحه ما يُشبه الرمز الكتابي، بعيداً عن مثل كل السماكات التي رافقت المؤلف عبر تاريخه الأدبي. وأسست لحضوره بمثل تلك القوة المهيمنة!!

نعم، فالمؤلف قد أثقل الأمكنة بحضوره إلى الدرجة التي قال فيها جيمس جويس، بعد أن انتهى من رائعته (عوليس): «إن العالم حين يعود إلى هذه الرواية سيكون بإمكانه تأثيث مدينة «دبلن» الإيرلندية من جديد، حتى ولو مر على هذه الحادثة مئات السنين».

ولعل أديبنا الراحل نجيب محفوظ، الذي أثقلت روحه بالحارة المصرية في معظم رواياته، سيكون أكثر حرية وهو يختفي عن نصه الروائي قليلاً، والأمر ذاته ينطبق على ماركيز وعلى ديستوفسكي وتولستوي والعديد العديد من الكتاب والمؤلفين الذين أصيبوا تاريخياً بهاجس المكان.

إنني هنا أتحدث عن فكرة الكتابة الروائية والتوثيقية التي تقام بتمويل من دور النشر؛ حيث الربح لا يعرف ولا يتقبل على الأرجح مزاجية المبدع أو الروائي، ذلك أن دور النشر العالمية بدأت تسعى إلى مأسسة طرق إنتاجها للكتب والروايات، وبدأت تفكر بعقلية السوق وسُبل الربح المضمون في هذا المجال. بمعنى أنها لم تعد تنتظر هذا المؤلف النحيل والشاحب، كي يتكرم وينجز ما تبقى عليه من النقود التي تسلمها حين توقيع العقد معه.

كاتب وقاصّ أردني.

إن عملية الطباعة التي باتت مغطاة بكل التكاليف المادية المتوقعة، وبشكل لا يخلو من الكرم، أخذت تحمل معها سمة التحفيز على كل الصعد، وربما من هنا بدأت عملية صناعة الكتاب تتحول إلى صناعة حقيقية لها كل المواصفات التي قد يتحلى بها رأس المال، فيما لو أسيء فهمه.

وفي المناخ الجديد لمثل هذه الثورة صار المؤلف يتقبل أن تكون هناك في دار النشر جهة تحريرية تشرف عليه وتنقح كتبه، فصار يتقبل أن يعاد إليه فصلاً كاملاً ومعه الإرشادات الجديدة المقترحة كي يقوم بكتابة ذلك الفصل من جديد، ومن هنا يمكن الجزم بأن النص الروائي لم يعد مقدساً، وصار قابلاً للخدش والتعديل.

وعليه، فقد أصبح كل كتاب يصدرعن دور النشر العالمية يصطحب معه ورشة قرائية عميقة قادرة على تزكيته كعمل يستحق القراءة والاقتناء، وقد تطورت المسألة إلى الدرجة التي لم يعد فيها من الضروري أن يكون الكاتب كاتباً في الأصل. ذلك أن العديد من الأسماء السياسية التي بدأت تصدر كتبها، الخاصة بشرح السيرة الذاتية، هم في الأصل ليسو كتاباً!!

وعلى الصعيد الأدبي، فإن من يقرأ الكتاب الذائع الصيت «شيفرة دافنشي» لمؤلفه دان بروان، لا بد وأن يلحظ أن بروان يقدم شكره في مقدمة الرواية إلى ما يزيد عن سبعة أشخاص وجهات اعتبارية على ماقدموه له من مساعدة في إنجاز الرواية، وحين تترك هذا الشكر وتعود إلى الرواية ستكتشف الضرورة القصوى لوجود هؤلاء. فمعرفة خبايا متحف اللوفر وصيانة لوحة مثل الجيكوندا تحتاج إلى خبير. وعلى هذا الأساس فإن بروان كان قد استفاد وبشكل لوجستي من كل هؤلاء.

عربياً، ما زال الكاتب العربي يتعامل مع ذاته باعتباره بشارة ربانية ترتقي إلى هالة التقديس، وربما هذا ما يجعلنا ندخل في مقارنة وضع الكاتب الغربي مع الكاتب العربي، ويبدو أننا سنخسر كثيراً قبل أن نستدل على كيمياء النشر ومأسسة صناعته.